عبد الحميد عقّار

المكتبة الأدبية

# الرِّواية المغارِبية

## تحوُّلات اللُّغة والخِطاب





شركة النشر والتوزيع - المدارس -
الدار البيضاء

عبد الحميد عقّار

# الرِّواية المغَاربية

## تحوُّلات اللُّغة والخِطاب

شركة النشر والتوزيع - المدارس -
12 ، شارع الحسن الثاني - الدار البيضاء

الكتاب : الرواية المغاربية، تحوُّلات اللُّغة والخِطاب

المؤلِّف : عبد الحميد عقار

الناشر : شركة النشر والتوزيع المدارس.
12، شارع الحسن الثاني - الدار البيضاء

الطبعة الأولى : 1421 / 2000



رقم الإيداع القانوني : 795 / 2000

ردمك : 2 - 95 - 803 - 9981

لوحة الغلاف : حسان بورقية

**www. al madariss. com**

# الرِّواية المغاربية

تحوُّلات اللُّغَة والخطاب

# تمهيـــــــــد
## (مشـــروع البحـــث)

إن أهـــم ما يثير الانتباه في الثقافة المغاربية راهنا، هو هذا التغير في الحساسية الأدبـــية لدى المبدع والمتلقي على السواء، حيث أصبحت أشكال التعبير القصصي والـــروائي ذات حضور أقوى مما كانت عليه، بعدما ظل الشعر والنقد المرتبط به طـــوال عصـــور، يكـــاد يحتل وحده هذا الموقع. فقد شهدت الثمانينيات وقبلها السبعينيات إلى حد ما، في مجالي القصة والرواية تراكما كميا لا ينكر، وليس بدون دلالـــة: هـــذا التراكم استتبع اتساع الإقبال عليهما، والاهتمام بهما قراءة ونقدا في مستوى الملتقيات الثقافية والأدبية، وفي مستوى الدراسة والبحث الجامعيين؛ وعدا الذين لم ينشروا قبل الثمانينيات، ودَشَّنوا حياتهم التأليفية بالرواية هناك الأدباء الذين انـــتقلوا من كتابة المسرح أو القصة والنقد إلى كتابة الرواية، أو زاوجوا بين الرواية وبعـــض هذه الأجناس الأدبية. يضاف إلى ذلك ما يميز الجملة الشعرية في القصائد والأعمال الشعرية ذات القيمة التمثيلية، من نزوع نحو الصوغ الحكائي للعبارة، مع ميل واضح نحو التفاصيل. ونحو الكلام اليومي أحيانا. ونحو بناء موقف شعري بناء دراميا مُتوتِّراً أو دائريا مغلقا.

لقـــد أصبح الخطاب الســـردي والروائي تحديدا شـــبه مهيمن في المشهد الأدبي المغـــاربي المعاصر. إنها هيمنة مقترنة بالحضور والانتشار. ذلك لأن الخطاب الـــروائي فضلا عن كونه غير نهائي ويوجد دوما قيد التكوُّن والاكتمال حسب باختين، فهو يتميز بمرونته المورفولوجية وبتكيُّفه مع ضغط القيود التيمية والبنيوية للغة الطبيعـــية من منظور كريزِنْسكِي. ومن هنا يأتي ارتباطه الشـــديد بنســـق القيم السـائد، وقدراته على تشـــخيص المتغير من أنماط الوعي والذهنيات والأشـــياء والأمكـــنة. فالخطاب الـــروائـــي مـــن هـــذا المنظـــور نـــص تطـــوري لا

يكتـــــب بطريقـــة خطيـــة، مثلمـــا يـــؤكـــد كريزنْسْكي[1]. هذه الخطِّيَّة تتكســـر بفعـــل الاســـتطراد، وتدخلات السارد، وتأثيث فَضاء النص بلعبة الاستشـــهادات ومختلف أشكال التحاور والتداخل النصي والثقافي، ومستويات التكسير للغات والخطابات والنبرات؛ باختصار، هذه الخطية تتكسر بفضل الدور التكويني الهام الذي يضطلع به الموازي السردي والأدبي في الرواية الحديثة.

وليست الرواية المغاربية بدعة في هذا المجال. إن هناك سلسلة من النصوص الروائـــية حفرت موقعها المتجذر في المكان والزمان، وتعطي عن الرواية المغاربية صـــورة المتتالية الدينامية[2] والخلافية. من هذا المنظور ينبثق موضوع هذا البحث. أعني قراءة الخطاب الروائي المغاربي باعتباره نصا تطوريا يملك قيما خلافية تخص اللغة الروائية وما يلحقها من تهجين وتنويع وسخرية، وتخص الشكل الأدبي وما يتســـم به من تقطع وتداخل، وتشَذّر وتوليد، تجعل من الرواية شكلا يكتب في عدة مستويات أو كلاما علائقيا بامتياز.

ومثلما أوضح ذلك كريزنسكي، فالتطور الروائي يمكن أن يكون مُدْرَكا بمـــثابة تحـــيين لثلاثة قوانين هي قانون التكرار، وقانون التَّشبُّع، وقانون التحوُّل. فالـــنص الروائي يكون تكراريا عندما يكون مُقيَّدا في بنائه وحركته بعودة نفس التَّشكّلات التيمية والشكلية المتداولة قبل إنتاجه؛ ويكون مُتَشَبِّعا متى أصبح مُلزَما بالـــتكرار و لم يعد قادرا على إبراز السمات الأسلوبية المكرَّرَة باعتبارها علامات خلافـــية؛ ويصبح ***تحوليا*** عندما يفرز تَشَكّلات تيمية وشكلية جديدة تقـــف بعـــيـــدا عـــن تلك التي يعيـــد الخطـــاب الـــروائي إنتاجهـــا في فضـــاءيْ التكـــرار والتَّشبُّع[3].

---

[1] Vladimir KRYSINSKI, *Carrefours de signes: essais sur le roman moderne*, Mouton, 1981, p. 81.

[2] لكتاب محمد اليوري، ***دينامية النص الروائي***، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1993، قيمة استثنائية في هذا المجال لما يتميز به من عمق واقتصاد لغوي ووضوح منهجي. وقد قدم عن مفهوم الدينامية واشتغالاتها النصية في الرواية المغربية أوفى تحليل في اللغة العربية، فأصبح لذلك مرجعا أساسيا في الموضوع.

[3] كريزنسكي، م. س.، ص. 84. ويمكن الرجوع بصدد السيميائية التعاقبية التي تشكل مضمون هذا الكتاب [illegible] عن بعض تصوراتها ومضامينها إلى: عبد الحميد عقار، «من أجل سيميائية تعاقبية للرواية» (عرض وتقديم) ضمن كتاب ***طرائـــق تحليـــل الســـرد الأدبـــي***، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، ص ص. 203 - 219.

بهذا المعنى نستثمر مفهوم التحول في هذا البحث، فاتخذناه عنوانا له ولقسميه الأساســـيين، ومضـــمونا لفقراته وفصوله، نقرأ من خلاله إواليات تطور الرواية المغاربـــية، وبعـــض تجليات ذلك التطور، وما يوحي به من أبعاد جمالية وشكلية ودلالية محتملة.

يـــتعلق الأمر في الواقع بالكشف عن بعض ثوابت الجنس الروائي ومتغيراته، وعن المرونة التي تطبع تاريخه وتطوره. غير أن الكشف يتم هذه المرة انطلاقا من تجربة بعيـــنها ومغايرة (الخطاب الروائي المغاربي ذو التعبير العربي)، وفي حقبة بذاتها (خلال العقديـــن الأخيرين)، ومن خلال متن محدد (18 رواية صدرت بين 1973 و1989، وتلـــتقي كـــلها في إبراز عناصر هذا التَّحَوُّل أو بعضها على الأقل)، وبالتركيز على محوريـــن كـــبيرين يُشَخِّصَان هذا التحوُّل: اللغة الروائية في تعددها وتنوع سجلاتها ونـــبراتها؛ والخطاب الروائي في تشكلاته الجديدة. الخطاب هنا مستعمل من حيث هو:

- طريقة نوعية لتشخيص القصة لفظيا؛
- وطريقة نوعية لظهور السارد كذات للتلفُّظ؛
- والذي يجعل السرد الروائي ممكنا مُحَيَّنا وقابلا للتحليل؛

الخطـــاب بوصفه مستوى تصنيفيا في ضوئه يتم تجنيس الرواية انطلاقا من سماتهـــا التكوينية وخصوصياتها تجاه باقي الخطابات (العلمي، الفلسفي، الشعري، التاريخي...).

ونـــدرس اللغـــة هنا بما هـــي:

- الشكل بامتياز والعامل المُبْنِين لعلاقـــة بالغيـــر؛
- ملفـــوظ عبر جملي، يشكل (ضمنا أو تصريحا) جزء من حوار واسع بين جماعات يمكن لمصالحها ورؤاها أن تدخل في صراع؛
- حَـــيِّز للتواصـــل الحواري وليســـت مجرد بنيات أو قواعد مغلقـــة.

دراســـتهـــا ضمن هذا الحيـــز يعني تفكـــيك لغة السـرد الروائي إلى أنماط من

[4] ت. تـــودوروف، *مدخل إلى الأدب العجائبي*، ترجمة الصديق بوعلام، تقديم محمد برادة، دار الكلام، الرباط، 1994، ص. 175.

الملفوظات كل واحد منها يمثل شكلا من أشكال الحوار (الأسلوب غير المباشر، الـــلهجات الجماعـــيـــة، التناصـــــــات) وإبـــــــراز وضع الخطابات بالنسبة للمـــتحاورين الحاضـــــــريـــن أو الغائبين (مناجاة، حوار، استشهاد، محاكاة، تراسل، سخرية[5]...).

– حقل للاتصال بين الأدب وسياقه، بحيث إن العالم الاجتماعي يحضر في الـــنص الأدبي مـــن خلال لغات جماعية تُجَسِّدها البنيات السردية والدلالية للتخييل[6].

وعمومـــا، ومثلما يقول ميشيل بيرتران، فإن أي تناول لطبيعة الموضوع الأدبي يرتكز على منحيين متكاملين: ***التعبير*** ويخص الإفصاح عن ماهية داخلية أي عن ***الأنا***؛ و***التشخيص*** ويخص تمثيل كيان خارجي أي ***العالـــم***[7].

إن تَشَـــعُّب المتن المدروس فرض على هذا البحث منحى في القراءة يقوم عـــلى التحليل والتركيب، وعلى قدر من التحرر تجاه موضوع البحث نفسه. مضمون هذا التحرر يتمثل في أننا تعاملنا مع المتن المدروس في مستويين: مستوى الـــنص الروائي المفرد والذي له جوانبه المفردة والخصوصية، ومستوى المدارات المشـــتركة لنصوص المتن بمجمله حيث تبدو الرواية متتالية دينامية ومتميِّزَة. وفي ســـياق هـــذا الـــتحرر تجاه الموضوع كذلك لم نر مانعا من المزج بين التحليل الشعري ذي المسعى التنظيري والعام، وبين التحليل النقدي ذي المسعى الأمبريقي والاستقرائي بالضرورة. إن الغاية من هذه المقاربة هي إعادة التفكير في الخطاب الـــروائي المغاربي انطلاقا من الأسئلة الجديدة التي يثيرها هذا الخطاب، وفي ضوء نصوص هذا الخطاب قبل كل شيء، وبرؤية تستلهم تداخل المعارف وتَحَاوُرها قدر الإمكان. ومن أجل أن تكتمل عناصر هذه المقاربة، مَهَّدنا لها بمدخل أوجزنا

---

[5] واضـــح أننا نستلهم أعمال باختين الماركسية وفلسفة اللغة، الخطاب الروائي، شعرية دوستويفسكي، ومقاله الشهير عن الملفوظ الروائي.

[6] بيير زيما، ***النقد الاجتماعي*** *(نحو علم اجتماع للنص الأدبي)*، ترجمة عايدة لطفي، مراجعة د. أمينة رشيد ود. سيد البحراوي، ومقاله بعنوان:

«Les mécanismes discursifs de l'idéologie», in *Revue de l'Institut de Sociologie*. Bruxelles. N° 4.1981.

[7] Michel BERTRAND, *Langage romanesque et parole scripturale. essai sur Claude Simon*. P.U.F., 1987, p. 9.

الرأي فيه بصدد المغرب العربي والوضع اللغوي فيه، وبيّنا سبل تفاعل الإنتـــاج الأدبي مع هذا الفضاء.

وبعد، فليس هذا البحث سوى مدخل مجمل يعطي صورة عن مشـــروع أكثر مما يقدم تحققات وإنجازات. وسنعود إلى هذا المدخل لاســـتكمال بعـــض القضايا التي أثارها لتعميقها وإثرائها بقضايا أخرى أوفى وأشمل، عـــن الخطـــاب الروائي المغاربي المتحول.

وراء هذا المشروع صوت أكن له مشاعر المحبة والاعتزاز لصرامته العلمية، ولسعة معرفته وعلمه، ولعمق تذوقه واستلذاذه للأدب، قراءة وبحثا وتدريسا. إنـه صوت الأستاذ أحمد اليبوري باحثا ومشرفا وإنسانا بسعة أفـــق. فلـــه مـــني خالص الوُدّ والمحبـــة.

# مدخـــــــــــــــــل

## 1. فكـــرة المغـــرب العـــربي والوضع اللغـــــوي

المغرب العربي فضاء طبيعي وجغرافي واقتصادي وثقافي. إنه واجهة العــــالم العربي على المحيط الأطلسي والبحر الأبيض المتوسط، وإحدى مناطق العالم حيــث تبدو القضايا الجيوسياسية اليوم شديدة التعقيد[1]. وبالرغم من كل التقلبــــات الــتي عرفتها مساحته وحدوده بين الجزْر والمدِّ على امتداد تاريخه، فهو يمتد من بنغـــازي شرقا إلى المحيط الأطلسي غربا، ومن البحر الأبيــض المتوســط شمـــالا إلى نهـــر السينغال والصحراء الكبرى جنوبا. ويُكوِّن مجموعة سياسية جهوية تتألف رسميـــا ابتداء من فبراير 1989[2] من خمس دول ذات سيادة هي ليبيـــا وتونـــس والجزائـــر والمغرب وموريتانيا. تتجاوز ساكنته سبعين مليون نسمة، تقيم على امتداد طولـــه (4000) كلم من الشرق إلى الغرب وفي مساحة تقدر بحوالي ستة ملايين كلم²[3].

لهذا الفضاء عمق تاريخي وحضاري عريق. وقد كان الحضـــــور العـــربي الإسلامي بعد الفتح عاملا أساسيا في بلورة مُكوِّنات هذا الفضاء وتميز مطامحــــه ومداه، وتحديد صياغة شخصيته وهويته[4]. في حين كــــان الاســـتعمار الأوروبي لبلدان هذا الفضاء منذ القرن 19، وبروز حركات التحرير الوطني مع مطلع القـــرن العشرين، حافزا لإيقاظ الوعي بوحدة هـــذا الفضـــاء، وبالحاجـــة إلى التنســيق والتضامن من أجل جلاء الاستعمار، وتحقيق الاستقلال، وبناء كيـــان جـــهوي

---

[1] Yves LACOSTE, «Géopolitique du Maghreb», in *Maghreb, Peuples et civilisations*, ed. La découverte, Paris, [illegible]

[2] تاريخ التوقيع على معاهدة إقامة «اتحاد المغرب العربي» بمراكش.

[3] استقينا المعلومات الجغرافية عن المغرب العربي من كتاب:

*L'Etat du Maghreb*, sous la direction de Camille et Yves LACOSTE, Ed. La découverte, Paris, 1991..

[4] يذهب محمد عابد الجابري إلى أن «ثلاثة عناصر رئيسية أسست وقوت فكرة المغـــرب العـــربي» في وعي أبناء شمال إفريقيا منذ أن ظهرت هذه الفكرة مع بداية هذا القرن وجعلها مؤشرا بارزا من مؤشـــرات يقظة الوعي القومي في هذه الرقعة من الوطن العربي: الأمة، والدين، والتحرر الوطني ضد الاستعمار الفرنســـي، والطموح في إنجاز نهضة عصرية متقدمة. انظر: «فكرة المغرب العربي أثناء الكفاح من أجل الاســـتقلال»، ضمن كتاب *وحدة المغرب العربي*، مركز دراسات الوحدة العربية، مركز الدراسات المتوسطية، بـــيروت، يناير، 1987، ص. 17.

حديث يفيد من معطيات الجغرافيا والتاريخ والثقافة. أما بعد الاستقلال، فقد أصبح البعد الاقتصادي وما يقتضيه من سوق متكاملة جهويا[5]، وضرورة المنافسة والانفتاح على الآخر وبخاصة على أوروبا، واتساع الهجرة المغاربية إليها، وما تتطلبه ضرورات النمو من شراكة وتبادل متكافئين، كل ذلك أصبح يمثل العنصر الحاسم في الدعوة إلى تشييد المغرب العربي فضاء للحرية والتبادل والتنسيق والتكامل.

يتضح إذن أن الدعوة إلى وحدة الفضاء المغاربي في العصور الحديثة استعادت حيويتها ومشروعيتها من فعل كونها جاءت رد فعل ضد التدخل الأجنبي والسيطرة الاستعمارية، ولأنها واكبت نشوء الحركات الوطنية والسياسية وتطوُّرها مغاربيا منذ مطلع هذا القرن. وقد انبنت هذه الدعوة على وحدة الشعور باستمرار أسباب الالتحام والتأثُّر المتبادل. ودخلت لذلك في عداد الآمال المحركة للخيال الجمعي للمغاربيين المعاصرين، آمال تبدو دوما مستعصية التحقيق في المستوى الاقتصادي والسياسي الملموس، لكنها تظل مع ذلك ممكنا محتملا للمستقبل[6].

إن الفضاء المغاربي رغم تجزئته الإدارية والسياسية ذو وحدة إنسانية وثقافية ظاهرة. «ولا يقوم على قوميات مختلفة تمزقها اللغة والتجارب التاريخية»[7]. إنه فضاء محكوم بتنوع جغرافي وثقافي ولغوي يُعتبر منبع ثراء وإخصاب، إذا ما توفرت الظروف السوسيوثقافية لإدارته واستثماره.

---

[5] ما يؤكد ضغط العامل الاقتصادي في الدعوة إلى تشييد المغرب العربي الكبير أن المؤسسة المغاربية الرسمية الأولى التي عهد إليها منذ 1964 بأمر هذا التشييد هي «اللجنة الدائمة الاستشارية للمغرب»، وكان مؤتمر وزراء الاقتصاد المغاربيين هو أعلى مرجع لها. والتي اهتمت بالتكامل البنيوي للبلدان الأعضاء. ولعل أهم إنجاز لهذه اللجنة كان هو أنه في داخلها «تعلم معرفة أن يعملوا معا» على حد تعبير محسن التومي.

[6] يذهب شارل أندري جوليان إلى القول «إنه من الخرافة أن نستنتج من النزعة الاستقلالية البربرية القديمة أن هاته المساعي التوحيدية مآلها الفشل. فقد كان البربر يوحدون المغرب بوسائلهم الخاصة في مناسبتين اثنتين: الأولى تحت إمرة الإقليد مَسنيسا في القرن الثاني قبل المسيح. والثانية تحت ملوك صنهاجة. وقد قضي على هاتين التجربتين من قبل الإمبرَاطورية الرومانية. ومن قبل الزحف الهلالي». انظر: أفريقيا الشمالية تسير، ترجمة المنجي سليم وآخرين، الدار التونسية للنشر، تونس، 1976، ص. 37.

[7] عبد الله العروي، «المغرب العربي قضايا مستقبلية». مجلة ***قضايا عربية***، ع. 10، فبراير 1975. فالحدود بين بلدان المغرب العربي بالنسبة للعروي «قارة نسبي وتشبه ما نجده بين الدول المتجاورة أو داخل الدولة الواحدة في أوروبا الغربية، إنها حدود لا ترقى إلى حدود لغوية أو ثقافية مثل التي تفصل إيران عن العراق أو البلاد الجرمانية عن السلافية في أوروبا»، ص. 8.

فالتحديد الإثني لهذا الفضاء يمتلك من الناحية الثقافية تقاليد ومؤسسات وبنيات اجتماعية متشابهة أو متقاربة على الأقل، مثلما يمتلك نفس الفسيفساء اللغوية التي يمتلكها المغرب العميق. إننا نلمس ذلك في مختلف التعبيرات الفنية والثقافية، ونلمسه في «الأدب والشعر وكذلك في طريقة بناء البيوت، وطريقة السكن والزراعة، والتبادل»[8]. نلمس ذلك أيضا فيما يخترق هذا الفضاء من تناظر قوي بين المجتمع الرسمي ذي الثقافة الخاصَّة، الحضرية المكتوبة، والسائدة؛ والمجتمع الانقسامي القروي في الغالب، حيث اللغة والثقافة الشعبيتان وثقافة العامة، مع ما يرافقها من تعدد في المعتقدات والممارسات هما السائدتان.

إن التناظر يمس في الواقع العديد من المستويات السلوكية والرمزية والتصورية بما فيها الدين نفسه. فإلى جانب الإسلام السُّنِّي المالكي في الغالب،هناك إسلام شعبي وطرقي مُكيَّف، يُمارس ويَتَبنَّى شعائر وطقوسا ما فتئ الفقهاء وحركات الإصلاح ورجالاته يحاربونها ويقاومونها، اعتبارا إلى أن فيها ضربا من الشعوذة والهرطقة أو الكفر.

هذا التناظر يثير أحيانا اختلافا في الرأي، بل اعتراضا على القول بوجوده وبمداه وفعاليته في المجتمع المغاربي. هذا الاعتراض يُفضِي أحيانا إلى التضحية بفكرة التعدد الثقافي حرصا على وحدَة ذات إوالِيَات شاملة ومطلقة[9].

وبالعكس من ذلك، فالتناظر يُعاش مغاربيا من حيث هو سمة تمييزية خلافية. وهناك أفكار واجتهادات تعمل من أجل تنظيم هذا التناظر، وعقلنته وإضفاء الشرعية على تساكن أطرافه. ضمن هذا السياق نفهم هذا الإلحاح

---

[8] محمد أركون، «الفضاء الاجتماعي والتاريخي للمغرب العربي»، ضمن كتاب: ***وحدة المغرب العربي***، مركز دراسات الوحدة العربية، مركز الدراسات العربية المتوسطية، بيروت، ط. 198، ص. 32.

[9] يقول محمد عابد الجابري: «الوحدة الثقافية في المغرب العربي ظاهرة مركزية في وحدته... ومن هنا فأنا أرفض أن أتحدث عن شيء اسمه التعدد الثقافي في المغرب العربي وحدوده في مقابل الهوية الحضارية. هنا مشكل [أي الازدواجية] عابر وهو نتيجة لظروف استعمارية معروفة: الصراع الثقافي في المغرب العربي»، ضمن كتاب: ***الثقافة والمجتمع في المغرب العربي***، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، 1992، ص. 50.

المغـــاربي خـــلال العقديـــن الأخـــيريـــن علـــى فكرتـــي الحـــق فـــي الاختلاف، وفي إقرار التعـــدد مضمـــونا للوحـــدة ومُكوِّنا أو سبيلا لها[10].

مثل هذا التوجه يتغذى من خاصية تثير الانتباه مغاربيا. يتعلق الأمر بتنوع مرجعيات التفكير وتداخلها لدى المغاربي. إنه يستقي تصوراته وإوالياته الوجدانية والفكـــرية ووسائل التشخيص للذات وللعالم، من أربعة مستويات مرجعية هي على التوالي: الدولة – الأمة أو الوطنية، العروبة، الإسلام، المغاربية باعتبارها فضاء مركـــبا له خصوصياته، وله منحاه للكونية في آن واحد. فـــ «هذه المستويات تـــتداخل فـــيما بينها. يجب علينا أن نأخذها على عاتقنا فكريا وعمليا بقدر من المسؤولية أكبر مما فعلناه إلى الآن»[11]. هذا التنوع والتداخل في المرجعيات، يسم الفضـــاء المغـــاربي بالتفـــتح وبالحـــرية المأمولة، مثلما يخلق لديه الحافز للتأكيد والاضـــطلاع بما يعتبره رسالته التاريخية «رسالة لقاء وتوليف»[12]، أو رسالة كونه «صلة هندسية لمجموعة من خطوط القوة شرق – غرب وشمال جنوب»[13].

وإذا كانت الحرية تظل أمرا منشودا، فالتفتح له حضور وامتداد في الفضاء المغاربي. ومن تجلاته ومظاهره تقوية الموقف من «الآخر»، وطبيعة الإواليات التي تصـــوغ هـــذا الموقف في شكل علاقات ملموسة: إن مقاومة الآخر، الأجنبي، الغـــازي أو الفـــاتح، حتى ولو طالت الحرب واتسعت المواجهة، هذه المقاومة سرعان ما تنتهي إلى نوع من المصالحة أو القبول بالغير حضارة وثقافة ولغة. وهذا معناه أن مقاومة المغاربي للأجنبي هي بالأساس ضد الاحتلال وضد الاستبداد[14]؛

---

[10] مثل هذا التصور حاضر بقوة في الفضاء المغاربي وفي كتابي «وحدة المغرب العربي» (م. س.)، و«L'Etat du Maghreb» (م. س.) نماذج من هذا الحضور. ولعبد الكبير الخطيبي عنوان دال في هذا الاتجاه «المغرب العربي المتعدد»، وهو نفسه يذهب إلى القول «المركزية تفرض السكوت على الاختلاف الثقافي أكثر من الإرادة الحـــرة، خوفـــا من انقسام المجتمع. إلا أن خيبة أمل للمنسيين يمكن أن تأخذ الثأر لنفسها بعنف»، *المغرب العربي وقضايا الحداثة*، منشورات عكاظ، 1991، ص. 156.

[11] محمد أركون، *م. س.*، ص. 31.

[12] بشير بومعزة، «تأملات فكريـــة حـــول المغـــرب العـــربـــي»، ضمن كتاب وحدة المغرب العربي، *م. س.*، ص. 158.

[13] محســـن التومي، «تصور جغرافي لوحدة المغرب العـــربـــي»، ضمن كتاب وحدة المغرب العربي، م. *س.*، ص. 209.

[14] يمـــثل تأكيد هذه الحقيقة أحد أهداف تأليف علال الفاسي لكتابه «*الحركات الاستقلالية في المغرب العربي*»، القاهرة، 1948.

إنها لذلك تأخذ شكل سيرورة معقدة ومزدوجة الأهداف: المحافظة على ما يعتبر من مقومات الشخصية المغاربية؛ وإدراج ثقافة الآخر وعناصر تفوقـــه ضمـــن معطيات التاريخ والجغرافيا والثقافة للفضاء المغاربي. وهـــذا معنـــاه كذلـــك أن علاقات العداء والمجابهة، بعد تكيف الآخر، الأجنبي الغـــازي أو الفـــاتح، مـــع مقومات الوسط، أو بعد تحقيق الاستقلال الوطني عنه، تحل محلها علاقات بديلة تسعى من أجل تنمية التعاون والتبادل ولو بشكل غير متكافئ ولا ندِّي.

ذلك، هو ما يفسر استمرار هذا الحضور القوي إلى اليوم للآخر الأوروبي أو الفرنسي تحديدا في حياة الدولة والمجتمع على السواء، بالمغرب العربي باســتثناء ليبيا. إنه حضور ليس إيجابيا بشكل مطلق. فقد يخلق غير قليل مـــن المفارقـــات والتفاوتات والاختراقات في الجسم المغاربي تصبح أحيانا عائقـــا أمـــام النمـــو المتجانس، وأمام التفتح المقبول والمستوعَب اختيارا وبما فيه الكفاية. عندئذ يتحول هذا الحضور للآخر إلى مصدر للتوتر[15]، وإلى منبع لسوء الفهم وقصـــر النظـــر المتبادلين. فبين القبول والرفض للآخر في الاتجاهين، تظل هناك جاذبية غامضـــة تلعب دور الإوالية الناظمة لهذه العلاقة. وفي الصفحات الأخـــيرة مـــن روايـــة «ذاكرة الجسد» يوحي السارد البطل بشيء من هذا القبيل، عندما يُودع صديقته كاترين عائدا إلى وطنه «منهولا في زمن آخر لحظر التجول» فيقول:

«لقد كانت علاقتنا دائما **ضحية** سوء فهم وقصر نظـــر.
فافترقنا كما التقينا منذ أكثر من قرن، دون أن نعرف بعضنا

---

[15] من مظاهر هذا التوتر:
– الصراعات والمواقف المتبلورة مغربيا تجاه التعريب والأدب ذي التعبير الفرنسي، والفرنكوفونية؛
– اختلال التوازن بين المعربين والمفرنسين [illegible] الصراع الدامي بها، وموقف كتّاب [illegible] وفي كتاب د. عبد الله الركيبي بعنوان ***«الفرنكوفونية مشرقا ومغربا»***. [illegible] 1992. مظهر لهذا الصراع؛
– وخلال السبعينيات ارتفعت الأصوات [illegible] «المسألة اللغوية» لتأكيد مشروعية مطلب التعريب، [illegible] الإسلامي [illegible] لإقليم الأمة (ص. 89)... وارتفعت أصوات أخرى تكشف عن [illegible] بـــالغرب وبالمشروع الغربي...» (ص. 90): صلاح [illegible] «[illegible] في الصراع الثقافي في تونس»، ضمن ***كتاب الثقافة والمجتمع في المغرب العربي*** [illegible]
– وفي سبتمبر 1970 صدر ***«بيان تاريخي من مثقفي المغرب»*** حول سياسة التعليم والغزو الاستعماري للمغرب العربي، تضمن رفضا للفرنسة والازدواجية اللغوية. [illegible] مجرد أمثلة.

حقا.. دون أن نحب بعضنا تماما.. ولكن دائما بتلك ***الجاذبية الغامضة*** نفسها»[16].

ويحتل الوضع اللغوي مكانة بارزة في تحديد فضاء المغرب العربي. وذلك لأن «اللغة لا تصلح للتواصل، بل تصلح للوجود»[17]، ولأنها بالإضافة إلى كونها «أداة تواصل هي أيضا حقل للتعبير يتجاوز الرِّهانُ الأساسيُّ فيه التخاطبَ إلى الهوية»[18]. من هذا المنظور يبدو الوضع اللغوي الاجتماعي مغاربيا مُعقدا. إنه فضاء تتحكم فيه وضعية لغوية ثلاثية:

– لغة الثقافة، ومجال المكتوب، والمقدس، أي اللغة الرسمية مغاربيا وهي العربية بطبيعة الحال.

– لغة الحياة العائلية والاجتماعية، شفوية و«محرومة» من سلطة الكتابة، وتستمد انتشارها وتداولها من أنها اللغة الأم (عربية دارجة أو أمازيغية) للجماعات التي يتألف منها المغرب العربي.

– لغة أجنبية فرنسية، فرضها الاستعمار، وأصبحت بعد الاستقلال مصدرا للامتياز والترقية الاجتماعيين، ومجالا للتوتُّر واتساع المطالبة بالتعريب، ومقاومة الفَرْنَسَة، أو مُبرِّرا لإقرار الازدواجية وإضفاء المشروعية عليها.

هذا الاستقطاب حول ثلاث لغات في المغرب العربي بما لها من مغايرات وتلوينات، لا يحيل فقط على ثلاثة تعابير لغوية تقع في مستويات مرجعية مختلفة هي: المحلي، والعربي الإسلامي، والغربي، بل:

«يحيل أيضا على انطباع الوسط الاجتماعي بثلاثة ضوابط ثقافية مختلفة تمثل بدورها نداءات أو إحالات على هويات مختلفة. هذه النداءات لا تمثل عوالم منفصلة بقدر ما تشكل

---

[16] أحلام مستغانمي، ***ذاكرة الجسد*** (رواية)، دار الآداب، بيروت، 1993، ص. 402- 403.

[17] جاك بيرك، نقلا عن جلبير غرانغيوم، ***اللغة والسطلة والمجتمع في المغرب العربي***، ترجمة محمد أسليم، الفارابي للنشر، مكناس، 1995.

[18] جلبير غرانغيوم، ***م. س.***، ص. 6.

عوامل في تكافل مستمر، بحيث يخضع الفرد لجاذبيتها كلها في آن واحد ضمن المجرى العادي لحياته اليومية»[19].

إن التعدُّد اللُّغوي ظاهرة طبيعية إذ «لا يوجد مجتمع يستعمل لغة واحدة. إن المستويات اللغوية متفاوتة في كل مجتمع»[20]. لكن المسألة تتعلق قبل كل شيء بالميكانيزمات التي تنتظم هذا التعدد، وبالكيفية الملموسة التي يعاش بها. ففي حالة المغرب العربي يتم ذلك بالتدريج على حساب قوة اللغة العربية الرسمية نفسها وضدا عليها أحيانا أخرى. ذلك أن:«المغرب العربي يتفرنس يوما بعد يوم»، والانتقال بين الوضعية اللغوية الثلاثية هو من بين عوامل أخرى يسهم في «خلق محيط لغوي حركي وغير متجانس، قد ينتج عنه تهجين اللغة أو «*تبغيلها*» إذا لم تتوفر الشروط للمحافظة على نظامها وصفائها»[21].

ضمن هذا الأفق يأخذ الصراع من أجل التعريب أبعادا شتى؛ فهو بحث من أجل إحلال اللغة العربية بعد تمكينها من الكفاية اللازمة محل الفرنسية لتؤدي وظائف هذه الأخيرة بلسان عربي؛ وهو من جانب ثان بحث عن الخطاب الوطني بصدد الهوية؛ وهو ثالثا مكان لتفجير التوتُّرَات السياسية والسوسيوثقافية بين الجماعات المتعددة اللسان والمتفاوتة الامتيازات والمُكوِّنات. هنا يتحول الصراع حول التعريب إلى ما يشبه الاستيهام. أليست اللغة هي التي تتيح لنا «أن نكون»؟

هذا المحيط اللغوي غير المتجانس ترك آثاره البالغة خلال العقدين الأخيرين على نظرة المغاربيين إلى اللغة، وعلى استعمالهم لها كذلك. وأصبح لذلك من المتعذر بَلوَرَة وعي بالفضاء المغاربي دون الالتفات إلى ما أصاب طرائق التعبير ومستويات التشخيص اللغوي من تغير بتغير معجمها وأسلوبها، وتنوع سجلات الكلام التي منها يستقي ألفاظه وتراكيبه ومفاهيمه كذلك. ولا شك أن وسائط

[19] ج. غرانغيوم، *م. س.*، ص. 89.
[20] عبد الله العروي، ***ثقافتنا في ضوء التاريخ***. دار التنوير للطباعة والنشر. المركز الثقافي العربي، 1983، ص. 210 - 211.
[21] عبد القادر الفاسي الفهري، «مكانة اللغة العربية وتموقعها في وضع الازدواج والتعدد»، ضمن كتاب ***قضايا استعمال اللغة العربية في المغرب***، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية. سلسلة «الندوات»، الرباط، نوفمبر 1993، ص. 72.

الإعلام، والضعف الملحوظ في السليقة اللغوية لدى المتعلمين والقراء إجمالا، لا شك أن ذلك له تأثير هو الآخر. إن سجل الإصطلاحات المتداولة، والميل نحو تفضيل الجملة الإسمية على الفعلية، وظاهرة التقديم والتأخير غير القياسية، وشيوع الاستغناء عن أدوات العطف عند تكرارها، والميل إلى استعمال الجمل الطويلة حيث يتم الفصل بين المتطالبين بعدة جمل اعتراضية، وقلة الاكتراث باللحن حتى بين المبدعين والنقاد أحيانا: كل هذه الظواهر لا يمكن اعتبارها مجرد أخطاء شائعة. إنها ظواهر «لغة» أخرى ليس من السهل تجاهلها لسعة الفئات بل والمؤسسات التي تتداول فيها وبها تتواصل. أليست الظاهرة بعدئذ مُؤشّرا على ما يمكن أن يُسمَّى بُذُور وعي لساني متحول؟. إن من نتائج هذا الوعي تزايد الإحساس لدى الناس بالحاجة إلى التعبير والإفصاح عن الذات عن طريق الكلام والأدبي منه بشكل خاص، وبارتفاع الكلفة عنهم في التعامل مع اللغة، حيث انتقل الكلام من دائرة الامتياز، ومن مجال العواطف النبيلة إلى دائرة العادي واليومي، النثري والمبتذل، لكن المعيش قبل ذلك. وقد أصبح مفروضا على اللغة العربية أن تستوعب بُذُور هذا الوعي اللساني المتحول، بأن تنفتح على ما حولها من لُغَيَّات وأساليب ورطانات، حتى تمتلك قدرة أعمق على التشخيص الملائم لتباين العلاقات الاجتماعية وتمايزها، وحتّى تمتلك تَدَاوُلا أوسع وأكثر فعالية، وأقرَب إلى الحياة. وهنا يكمن أحد رهانات الخطاب الروائي المغاربي. وفي القسم الأول من هذا البحث محاولة للكشف عن سبل اشتغال هذا الرهان في المستوى التخييلي.

تلك بإيجاز هي بعض الملامح المُشَكِّلة لفضاء المغرب العربي: الرغبة المُلِحَّة في التضامن والوحدة تذكيهما ذكريات الماضي المشترك وآمال المستقبل المشترك المتاق إليه كذلك؛ تنوع في المرجعيات والثقافات واللغات يستوحي تنوعا أعمق يعيشه هذا الفضاء في المستوى الجغرافي حيث يمتزج فيه ما هو مغاربي بما هو مشرقي بما هو متوسطي بما هو إسلامي؛ ازدواجية في الإحساس وتفتح في الرأي والتصور حذر وغامض تجاه الآخر؛ قوة تمركز الدولة الوطنية المقترن من جانب بغياب إرادة القيام ببعض الإصلاحات التي تُمَكِّن من التقليص من المركزية والمحافظة جزئيا بنفوذ الدولة في سبيل تحقيق الوحدة على الصعيد الجهوي، ومن جانب ثان باستمرار صراع الطبائع بدل صراع الأفكار عنصرا بارزا في العلاقة

بين قادة الفضـــاء المغاربي وأنظمته، وإذن استمـــرار إخفـــاق تجربة التنســـيق وأحـــرى التوحيد.

مُجمل هذه العناصر هي التي تُؤثّثُ المُتخيَّل الجمعي المغـــاربي بـــالصور والظلال والخيالات فتمنحه خصوصية تثري المجال الأوسع لهذا المتخيل المتصـــل باللغة والثقافة العربيين ككل: المتخيل من حيث هو «بناء للشروخ والنتـــوءات والاستيهامات العميقة والكامنة في نفس الإنسان... ويشخص معارك الرغبـــة والشهوة المحتجزة»[22]. وعلى سبيل التمثيل فقط، ***فالمكان*** في المغرب العـــربي لـــه ذاكرة خاصة جدا، فهو تارة قرين الأرض، قدسي، يتنزل من الإنسان منزلة نفسه وعِرضه، ويستوجب التضحية والفداء؛ وهو تارة أخرى مبعث الرهبة والخـــوف لأنه مسكون بالأرواح والأشباح والكائنات غير المرئية، ولا يُمتَلَكُ أو يُـــدْرَكُ عندئذ إلا عبر نسج الحكايات والصور، أو عبر الامتثال للطقـــوس والشـــعائر «الغيبية» النابعة من ثقافة أخرى قوامها السحر والرقـــى والتمـــائم والتعـــاويذ والطلاسم... ومثلما هوالشأن تجاه المكان نجد هناك صورا خصوصية أخرى عن اللغة الأم، وعن المرأة، وعن الأم، وعن الجسد والجنس، والأنواء والطقس، وعـــن الهجرة، وعن الحروب والهزائم، وبالخصوص سقوط الأندلس وما تلاها، وعـــن المخزن... إنها صور تُخَصِّصُ المتخيَّل المغاربي بقدْر ما تفتح أمامه وأمـــام مـــن يستلهمه أفق كتابة مغايرة. فكيف يتفاعل الإنتاج الأدبي مع مكونات هذا الفضاء المحكوم بـــ «التعدد في إطار الوحدة والتنافس في إطار التكامل بين أقطار المغرب العربي»؟

## 2. تطـــور الإنتاج الأدبـــي ووضع الرواية المغاربية:

يتميز الإنتاج الأدبي المغاربي حسب سمات وظواهـــر عميـــقة تـــبرز خصوصيته وفرادته:

فهو أولا إنتاج متنوع اللغات واللهجات الشفهية. فهناك إنتاج شـــفوي يقال أو يُلَوّن بإحدى اللغات الأم، ويحتفظ على القرب من حياة الإنسانية بعيدا عن التصنيفات التحبيبة المقيتة متوسلا ما يميز الإبداع الشفوي من حرص على

[22] جمال الدين بن الشيخ، «دراسة الشعر العربي منهج ونظرية النقد». حوار أنجزه محمد برادة مع جمال الدين بن الشيخ، مجلة الشـــروق، [illegible]

التكرار والإيقاع، وما يتسم به توظيف مخزون الذاكرة الجَمعِية مـــن مبالغـات وأمثال وصور وتلميحات. وهناك إنتاج يكتب باللغة الفرنسية لأسباب تاريخيــة وسوسيوثقافية تخص الجزائر ثم المغرب فتونس بدرجة أقل. وتشـــهد موريتانيـا بدورها ظهور أدب ناطق بالفرنسية من نماذجه أعمال يوسف غاي في الروايـــة والمسرحية، ومُوسى ولد أبنو في الرواية[23]. أما الإنتاج الأدبي الأساسي والمـــهيمن فهو باللغة العربية، اللغة العالمة والرسمية مغاربيا. هذا الإنتاج ما فتئ يتطور ويتحول ويغتني بانيا له مكانته الخاصة في وجدان المغاربي، وفي النسيج الثقافي والفكـــري المتسم بالتعقيد لكن بالحيوية والنمو كذلك. هذا الإنتاج ذو التعبير العربي ينســج موقعه الخاص في سيرورة الأدب العربي ككل رافدا من روافده، ووجها متمـــيزا بمتخيله واجتهاداته الخاصة في التأليف والصياغة، واشتغاله النوعي على الفسيفساء اللغوية. لذلك يظل هذا الإنتاج المكتوب بالعربية هوالأكثر تمثلا وتمثيلا لعنـــاصر الفضاء المغاربي وتطلعاته وهواجسه وحميمياته.

وثاني تلك الظواهر أن الإنتاج الأدبي العربي المغاربي فضلا عن مواكبتـــه الإبداعية لتاريخ وتحولات هذا الفضاء، فهو أدب يجسد ويصدُر عن قواســـم مشتركة تعتبر ثمرة استلهام الأدباء لنفس السياق السياسي والسوسيوثقافي[24]، وثمرة استلهامهم لنفس المتخيَّل ولنفس الذاكرة اللغوية المشتركة، الغنية والمتجـــذرة في المُقدَّس والدنيوي،والمدون والشفوي منذ قرون. من هذه القواسم:

* ارتباط نشأة هذا الأدب في مراحله الأولى قبـــل الاســـتقلال بـــبروز الحركات الوطنية وحركات الإصلاح والتجديد، مما أضفى على الأدب طابعـــا اجتماعيا وتسجيليا استهدف تخليص اللغة الأدبية من قيـــود التقليـــد، وتحريـــر المضمون من الرتابة، والاهتمام بالتسجيل التخييلي لردود الأفعال تجاه خصـــائص الحقبة الاستعمارية، وبخاصة أسئلة الهوية ومقومات الشخصية المغاربية.

* غِنَى الموروث الثقافي العَالِم واستمرار تأثيراته وامتداداتـــه في الذاكـــرة والوجدان والتربية.

* قوة حضـــور التراث الشعبي.

---

[23] مؤلف جماعـــي، ***موريتانيا: الثقافة والدولة والمجتمع***، 1995. ص. 202.

[24] محمد براة وعبد الحميد عقـــار، «الأدب العربي المغاربي الحديث: التيمات والأشكال»، ضمن كتاب: L'Etat du Maghreb، *م. س.*، ص. 304.

* عُمْقُ التفاعل والتواصل مع الحركة الثقافية والأدبية في المشرق العربي.
* تأثيرات المثاقفة والحاجة إلى الانفتاح الإيجابي على الآخر ثقافة ولغـــة، لكن بأفق نقدي وانتقادي.

وثالث هذه الظواهر تَخُصُّ التحولات العميقة التي يعيشها هذا الإنتـــاج الأدبي مغاربيا، وبخاصـــة منـــه ذو التعبيـــر العربي. إنهـــا تحـــولات تمـــس الأشكال والموضـــوعات والعلاقـــة بالمتخيل وباللغة...

فحتى السبعينيات من هذا القرن، أولى الأدب المغاربي الحديـــث، وقـــد عرف بداياته التحديثية الأولى منذ الاســـتقلالات، أهميـــة قصـــوى للرســـالة الاجتماعية، وبشكل خاص لقضايا الثورة والتغيير والالتزام. وإذا كانت القصيـدة والقصة القصيرة قد عرفت انتشارا واسعا بحكم سهولة النشـــر في الصُّحـــف والمَجَلاَّت، فكانتا لذلك ذات حضور قوي خلال الستينيات والسبعينيات وذات قدرة على التقاط التبدلات والتوترات الاجتماعية، فإننا نســـجل ابتـــداء مـــن الثمانينيات نموا مهما في الرواية واتساعا واضحا في الإقبال عليها قـــراءة ونقـــدا وتدريسا. وقد اتجهت الرواية منذئذ نحو تشخيص تمزُّقات الفرد واستعادة عـــالم الطفولة، والانشغال بتأمل الكتابة في ذاتها في حقبة اتسمت بتنـــامي الشـــعور بخيبةالأمل أمام انكسار المشاريع الكبرى للتغيير والثورة. مثلما اتجهت هذه الرواية إجمالا نحو رفض الواقعية الموروثة عن القرن 19، وتشييد أشكال جديدة مُوَلِّـــدَة وتجريبية؛ وذلك بعدما ظلت خلال الستينيات والسبعينيات حبيســـة الانشـــغال بتصوير الصراعات الوطنية الاجتماعية من منظور اجتماعي أطروحي أو تعليـــمي إشكالي في الغالب الأعم.

هكذا اتجه الأدب المغاربي إذن نحو تشييد خُصوصيته وبناء منطقة خاصة باستقلال عن باقي الخطابات وبرؤية جديدة للعلاقة بالإيديولوجيـــا وبـــالواقع. وبانفتاح كبير على فضاءات الحلم والمتخيل والسحر والعجيـــب واليومـــي والتراثي، وبالتشخيص للأشياء المتعددة اللغوية والأسلوبية التي تخـــترق الفضـــاء المغاربي، كل ذلك بأفق تجريبي واضح.

[25] م. برادة وع. عقار، «الأدب العربي المغربي». م. س. ص. 304.

وتعتبر الرواية أكثر الأجناس الأدبية بالمغرب العربي قدرة على تشييد هذه الخصوصية وإبداع تلك الفضاءات. وفيما يلي موجز بأهم ملامح الرواية المغاربية كما تقدمها تجارب الكتابة في كل قطر على حدة:

*الرواية الليبية:*

ما يزال الخطاب الروائي بليبيا يبحث له عن موقع متميز. فمنذ 1961 تاريخ صدور أول عمل يحمل اسم الرواية بعنوان «اعترافات إنسان» لمحمد فريد سيالة إلى منتصف الثمانينيات، صدرت عدة نصوص نشرها مؤلفوها باعتبارها روايات. غير أنها تتصف في الغالب، عدا نزعة التقليد الطاغية عليها، بالفقر الواضح في مستويات أبنيتها وتخيلاتها. وتُمثّل رواية «حقول الرماد» (1985)[26] لأحمد إبراهيم الفقيه استثناء إلى حدود هذا التاريخ تقريبا. إنها البداية الناضجة والمكتملة للرواية. فهي تتميز بطول نفسها القصصي المحكم البناء والحبك، وبدرامية البناء ومشهديته في مستوى الحدث والسرد، وبتنوع الشخصيات وتنوع علاقاتها وقدرتها على التجسيد الخيالي لتراتبية الهرم الاجتماعي بليبيا، وتتميز اللغة فيها ببذور توجه شعري استبطاني قوامه البوح والاستيهام، والاعتراف والهَذَيان والكوابيس، وبذور توجه عجائبي خرافي قوامه التهكم والدعابة الساخرة، والقدرة على التقاط نتف من اللغة الآمرة. وتواصل الرواية الليبية بعد هذا النص تطورها بل وتجريبيتها وبخاصة من خلال روايات إبراهيم الكوني خماسية «الخسُوف» (1989)، و«التبر» (1990)، و«المجوس» (1991)، ومن خلال ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه (1991).

*الرواية التونسية:*

تعتبر «ومن الضحايا» (1956)[27] لمحمد العروسي المطوي أول رواية تصدر بتونس بالمعنى الأوروبي للكلمة. وهي ذات نزعة تاريخية تسجيلية وذات طابع تعليمي وتعالج قضايا الصراع من أجل استرجاع الأرض المغتصبة من الإقطاعين. وتصطنع الشكل التقليدي للرواية الأوروبية من حيث الوصف وتقديم الشخصيات وسرد الأحداث سردا منظما في الزمن. وقد تكرّست الواقعية

---

26 المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا.

27 دار المغرب العربي، تونس.

النقدية باعتبارها اختيارا أدبيا في الرواية التونسية خلال الستينيات والسبعينيات. وتمثِّل العلاقة بين المُدُن والقرى وما ينجم عن الهجرة والنُّزوح من مشاكل ومشاعر، ثم تصوير أشكال الصراع الوطني والاجتماعي التيمة الكبرى المهيمنة. وخلال الثمانينيات اتجهت الرواية التونسية نحو التجريب وتفجير الأشكال التقليدية في الكتابة الروائية. وقد تبلور هذا التروع التجريبي والحداثي في سياق عودة الكتاب إلى الاهتمام بالبحث عن الذات وإعادة بناء الهوية عبر محاورة الأنا والآخر تراثا كان أو غربا. ومن روايات هذا الاتجاه: «الرحيل إلى الزمن الدامي» (1981) لمصطفى المدايني؛ و«ن» (1983) و«أعمدة الجنون السبعة» (1985) لهشام القروي؛ و«النفير والقيامة» (1985) لفرج الحِوار؛ و«مراتيج» (1985) و«تماس» (1995) لعروسية النالوتي؛ و«توقيت البنْكا» (1992) لمحمد علي اليوسفي. ولعل أهم رواية تونسية حققت شهرة مغاربية وعربية وكانت منطلق الترعة الحداثية ومرجعها ومأزقها كذلك في الرواية التونسية هي «حدَّث أبو هريرة قال» (1973) لمحمود المسعدي.

***الروايــة الجزائــريــة:***

«ريح الجنوب» (1971)[28] لـ عبد الحميد بن هدوقة هي أول رواية تصدر بالعربية في الجزائر. يدور موضوعها حول تصوير العلاقات الاجتماعية في ضوء مؤسسة الزواج القسري وحول صورة الريف الجزائري بعد الاستقلال. وتعتبر نُفيسة بطلة الرواية، ويُمثل تزويجُها الحدث الرئيسي فيها.

إن التَّراكم الحاصل في الرواية الجزائرية منذ منتصف السبعينات إلى اليوم يؤشر على وجود تحولات إيجابية في المكونات الأدبية لهذا الجنس التعبيري. وقد تم ذلك الاتجاه نحو تكريس خصوصية الخطاب الروائي بعيدا عن التصور الأطروحي، وفي أفق بلورة وجهة نظر تقنية وجمالية ومعاصرة في بناء عالم اللغة والكتابة. وتنهض حرب التحرير وأطروحة الشهيد بحكم أنها التيمة الأكثر حضورا في الرواية الجزائرية قبل أن تتجه للاهتمام بموضوعات الأرض في صلتها بالإصلاح الزراعي، والمرأة من زاوية موقعها في المنظومة الاجتماعية، وصراع الأجيال، واستيهامات الطفولة وعوالم الذكريات والتراث.

---

[28] الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

إن التروع التجريبي والتحديثي أصبح مهيمنا. ومن نصوص هذه الرواية «اللاز» (1974)؛ و«عرس بغل» (1978) لـ الطاهر وطار؛ «بان الصبح» و«الجازية والدراويش» لـ عبد الحميد بن هدوقة؛ و«نوار اللوز» (1983)؛ و«ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» (1989)؛ و«رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» (1990) لواسيني الأعرج؛ و«ذاكرة الجسد» (1993) لـ أحلام مستغانمي.

## الرواية المغربية:

تعتبر «دفنا الماضي» (1966)[29] لعبد الكريم غلاّب أول رواية بالمعنى الأوروبي تصدر بالمغرب. وهي رواية مصيرية أو نَهْرية تصور فترة حاسمة من تاريخ المغرب الحديث، فترة مقاومة الاستعمار وإعادة بناء الهوية الفردية والوطنية. يهيمن فيها السارد العليم وغلبة العرض والحكي بَدل التَّشْخيص والاستناد إلى خطية السرد والزمن، والاعتماد في بناء الحدث والشخصية على الخلفية الاجتماعية والسياسية والثقافية. والملاحظ أن السيرة الذاتية والقضايا الاجتماعية يحظيان بأهمية كبيرة في الرواية المغربية. هذه الرواية يحكمها هاجس مشترك يحفز خيال الكتاب ويستثير رغبتهم في الكتابة: إنه الإحساس بانعدام الملاءمة مع الذات ومع المحيط. ومن هذا الإحساس تتولّد الرّغبة في التعبير عن التغيير، سواء أتعلق الأمر بتغيير أشكال التعبير وطرائقه، أم بمحتوى ما يقدمه عالم الرواية من مواقف ورؤى. وهذا هو سياق ما يطبع نظرة الشخصيات إلى الأشياء وإلى العالم من سوداوية، وما يحكمها من شعور بالإخفاق يصل أحيانا حد الإحباط والعجز، وفقدان القدرة على الفهم أو التفسير.

إن ما تراكم من نصوص روائية خلال العقدين الأخيرين أفرز جملة من القضايا يتداخل فيها الشكلي بالدلالي والبنائي بالمعنوي والنسقي بالسياقي. وما يثير انتباهنا قبل كل شيء في هذه النصوص، وأفكر في «المرأة والوردة»، و«لعبة النسيان»، و«الفريق»، و«بدر زمانه»، والجنازة»، و«المباءة»، و«عين الفرس»، و«أحلام بقرة»، و«دليل العنفوان». ما يثير انتباهنا هو:

[29] منشورات لتكتب لتجذري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت.

* حضور الوعي النظري بالكتابة وبإشكالاتها. هذا الحضور يبرز في التعامل مع الكتابة باعتبارها قيمة في ذاتها، وبوصفها أفقا للمحتمل والمتخيل.

* توظيف الذاكرة بشكل طاغ واستدعاء العجائبي والخرافي...

* الاشتغال على اللغة بأفق البحث لإغنائها وتطويعها وتجديدها. لقد أصبحت اللغة في هذه الروايات موضوعا لتشخيص أدبي حواري هجين وساخر، مثلما أصبحت حقلا للعب ولخلق أسباب الاستلذاذ بهذا اللعب في ذاته.

* حضور المكونات السير-ذاتية بوصفها عناصر تكوينية بالخطاب الروائي.

* ابتعاد الخطاب الروائي عن تسجيل الأحداث ووصفها إلا في القليل النادر، وعن تقديم الوقائع التاريخية في ذاتها، ويهتم أكثر بتصوير انعكاسات تلك الأحداث أو الوقائع في أذهان الشخصيات ومدى تأثيرها في وعيهم. إن الخطاب بهذا الاشتغال يحرص على تقديم الصور الذهنية والتصورات التي تفرضها الأحداث أو يقتضيها التطور التاريخي، والعقدة فيه ليست مادية ولا اجتماعية بل ترتكز على صراع الأفكار ورؤى العالم.

### *الرواية الموريتانية:*

ماتزال الرواية الموريتانية في بداياتها الأولى قياسا إلى الشعر والقصة، وقياسا إلى الرواية المغاربية. ومن أبرز نصوصها «الأسماء المتغيرة» (1981)[30]؛ و«القبر المجهول أو الأصول» (1984) لأحمد ولد عبد القادر، و«مدينة الرياح» (1996) لموسى ولد أبنو. الرواية الأولى تؤرخ لانتفاضة موريتانيا ضد الاستعمار، ولصراعاتها الفكرية والإيديولوجية بعد الاستقلال، وتنحو لصراع الوعي بالصراع الطبقي. أحداث الرواية تبدأ سنة 1891 وتنتهي سنة 19[illegible]. ثم إنها تطرح قضايا الهوية وإعادة صياغة الشخصية الوطنية. وتتميز بحبكة ولسرد القائم على التوازي بين حبكتين تاريخية وشخصية. مع اهتمام واضح بالتشخيص، وبتنويع المعجم بحسب تطور زمن القصة والأحداث حتى يستوعب لغات الأجيال الجديدة من ذوي التكوين الحديث ومن ذوي الهموم

---

[30] دار الباحث للطباعة والنشر والتوزيع بيروت.

والانشغالات السياسية والفكرية الجديدة، بمعنى أن المعجم الروائي يتطور بتطور أوضاع المتكلمين ومقاماتهم. في هذه الرواية تنويع قصدي في وسائل الأداء بين سرد ووصف وحوار ومونولوجات قصيرة، وبتأثيث النص بقوالب تعبيرية من قبيل الرسائل والأمثال والمواعظ والأشعار. وتبدو هذه الرواية من خلال توالي الاقتباسات فيها ونسج الحكايات الخرافية أو المختلقة بمثابة مرآة لثقافة المؤلف وثقافة جيله ووسطه فضلا عما تضفيه على الرواية من طرافة وتشويق.

نستخلص من هذا التوصيف المجمل لوضع الرواية المغاربية في كل قطر على حدة ما يلي:

1 – الرواية المغاربية حديثة العهد من حيث النشأة والتكون والتطور قياسا إلى مثيلتها في المشرق العربي. ويعتبر تكونها حصيلة تطورات اجتازتها أشكال تعبيرية شبه روائية مثل القصَص التاريخي والسيرة الذاتية، هما بدورهما جاءا استجابة لتحوُّلات النثر الأدبي والتأليفي مغاربيا خلال النصف الأول من القرن العشرين ابتداء باستيحاء قوالب المقامة والرحلة وتوظيفها في التعبير عن تغير الزمن والقيم وبروز إحساس جديد بهما، مرورا بالصورة القلمية والقصة الخرافية والتسجيلية وصولا إلى إبداع القصَّة القصيرة والرواية. هذا الموقع للرواية داخل عالم النص كان ثمرة تحولات عاشتها المجتمعات المغاربية غداة الاصطدام المباشر والعنيف بالغرب، وبسبب تنامي الوعي الوطني، وبفعل تأثيرات عمليات التَّبَرْجُزِ والمثاقفة.

2 – لقد اتبعت الرواية المغاربية في تطورها نفس النهج تقريبا لكن بإيقاع وتوقيت متفاوتين. وهكذا تعتبر الروايات الأولى بمثابة نمط أصلي ستحاوره وتتجاوزه روايات أخرى ذات توجه تجريبي حداثي، عرف بداياته الأولى خلال السبعينيات ليصبح نمطا مهيمنا خلال العقد التالي بعد ذلك.

3 – إن التجريب وتكسير خطية وأحادية الصوت والخطاب يمس اللغة والشكل الروائيين على السواء، فيطبعهما بالتجديد والتنوع، وبالتَّوالُد والتَّشذُّر، وبتَلاشِي الحدود بين الأجناس، وتَعَدُّد الدلالات والرُّؤى المحتملة، وتحل لذلك «مغامرة الكتابة» محل «كتابة المغامرة».

وذلك ما سنتناوله بشكل مجمل في القسمين التاليين.

# القســــــم الأول:

# تحـــوُّلات اللغة الروائيـــة مغاربيـــــا

## الفصــــل الأول:

# شِعــريـــة التَّعــَـدُّد اللُّغـــوي في روايـــة «الفريـــق»

### توطئـــــة:

نستعمل الشعرية هنا من حيث هي نظرية أدبيـــة تـــدرس الخطابـــات والملفوظات الفردية التي تتضمنها النصوص الروائية المتعالقة مع بنيتـــها التاريخيـــة والاجتماعية والثقافية، والمحتفظة مع ذلك بمسافتها الإبداعيـــة الخاصـــة تجـــاه النزوعات الإيديولوجية أو الشكلانية. الشعرية بهذا المنظور تضع حدا للقطيعة بين المداخل المثولية المتعالية أو السياقية في مقاربة النصوص. وتسعى بدلا من ذلـــك لتأكيد ارتباط النص بسياقـــه، ارتباط تكشف عنه البنيات الســـردية والدلاليـــة والخطابية وليس الرؤية للعالم.

فالنص الروائي والأدبي عامة مزدوج الشفرة أو التسنين، لأنه يحقق ائتلافـا بين المادة النَّسَقِيَّة التي تُمَثِّلها اللغة الطبيعية، والمادة الخارجة عن النسق والخارج – لغوية والتي تتمثل في السنن الثقافية والمعايير الاتفاقية، والتقاليد الأدبية الموروثـــة أو المكرسة والايديولوجيا المندمجة في البنية اللغوية.

هذه الشعرية تُعنى باللغة بوصفها «خلق عالم». وبوصفها «لحظة الخلق الذي تعيد اللغة تصويره وتمنحه معنى». وتتحقق تلك المظاهر الشـــعرية للغـــة الروائية من زاويتين متضافرتين: زاوية كونها تجريبا مختلفا للبنية والملامح اللفظية الملازمة والمنتجة «لأدبية النص الروائي». ومن زاوية أن اللغـــة منغـــرسة في واقع اجتماعي ملموس، ألفاظه وتراكيبه تعيش «وسط المجموعات الناطقة، مساحات العمومية والأزقة والمدن والقرى والفئات الاجتماعيـــة والأجيـــال والحقـــب» (باختين) وليس داخل معجم لغوي وحيد. من هذا المنحى في الدراسة سيمكّننا من قراءة الخطاب الروائي داخل محيطه الحقيقي أين يحيا الملفوظ، ويتكـــوّن، أي

داخل محيط التعدد اللساني ذي الصوغ الحواري والمُنبَّر. التعدد اللغوي يعني أن نص الرواية غير متمركز على لغة واحدة، ولا هو محتَكرٌ من طرف خطاب واحدٍ. وإذا كانت الرواية ككل ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت وهي نسق من اللغات، فالشعرية بالمعنى أعلاه هي القادرة على مقاربة الخطاب الروائي المُعقَّد التركيب بفعل تعدُّديته تلك، وبفعل هُجنَتِه وانفتاحه النصِّي[1].

## موقع الرواية وبنياتها:

تقدم رواية «الفريق»[2] إضافة نوعية لمؤلفات الكاتب، ولنصوص الرواية العربية ككل. فهي تتألف من بنيات حكائية ولغوية ونصية تصلها بالرواية الحديثة وتميزها عنها في الآن ذاته. هذه البنيات يمكن تحديدها على النحو التالي:

**1** – هيمنة تقنية الانشطار والتوالد في البنيات السردية. فالرواية تتكون من محكي – إطار موضوعه المبادرة بتأسيس فريق لكرة القدم يقطع الصلات مع العوائد القديمة ومع الجذور، ويستهدف جمع «أولاد البلد» وإحياء الرياضة وتنشيط الحياة بالصديقية ذات التاريخ العريق والحاضر البائس[3]؛ وفي فلك هذا المحكي الإطار وفي ثناياه وبتداخل معه تدور محكيات أخرى منشطرة وذات اتجاه عمودي يعترض السير الأفقي للمحكي الإطار فيغنيه وينوعه[4]. وتتوخى الرواية

---

[1] واضح أننا من خلال هذا المفهوم للشعرية نحيل بالأساس على أعمال باختين ومدرسة تارتو (ي. لوتمان وب أوزبنسكي تحديدا) وأعمال بيرزيما. فلدى هؤلاء جميعا اتجاه صارم نحو نقد البنيوية والشكلانية، ونحو تعميق فكرة حوارية النص الروائي والفني حتى عندما يكون أحادي الملفوظ (فلاديمير كريزنسكي 1981 – 1988 – 1989)، وقابليته المنظمة لتعددية القراءات بسبب انفتاحه النصي وعدم اكتماله. وما أصبح شائعا أو متداولا من عناصر هذه النظريات لن نحيل على مرجعياته.

[2] عبد الله العروي، *الفريق* (رواية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1986. على هذه الطبعة ستتم الإحالة عند الاقتباس من الرواية بتعيين رقم الصفحة داخل قوسين بالمتن.

[3] نجد تلخيصا لهذا المحكي في نهاية الرواية على لسان إبراهيم سرحان حيث يقول: «آن أن تنطق حل الفريق وحرم اللعب خمدت النار وعاد السكون همدت الأرض واستقر الكون لن أخاطب ذات الاسمين لن أتكلف بفايق (ص 367)». إن عبارات هذا الملفوظ التي تشي بالحزن والأسى وبعودة الأمور إلى نقطة البداية، توحي بأن المبادرة باءت بالفشل وآلت إلى الإخفاق. وفي الحقيقة فإن حالة الإخفاق ووضع الشعور بالعجز هما المنبع الممكن للشيء الروائي أو الإبداعي مغاربيا وعربيا. وفكرة الإخفاق هاته يقابلها في الأعمال التاريخية التقليدية فكرة التخلف.

[4] كثيرة هي المحكيات المنشطرة بالرواية، وجلها يقترن بشخص من شخوص الرواية، ويمثل ما يشبه السيرة الذاتية أو محكي الأفكار يضيء هشاشة الشخصية وتأزمها، ويبقى بالمحكي الإطار عن طريق

من خلال هذه المحكيات المنشطرة إضاءة ما وراء الحدث الروائي الأصلي من دلالات رمزية عميقة[5]، إنها بمثابة مرآة يرى المحكي الإطار فيها ذاته أو موضوعه مصغرا أو مُكبَّرا، مُفَصَّلا أو مُكثَّفا، أو ملخَّصا. هذه المحكيات ترد تارة دفعة واحدة، كما هو شأن محكيات (الشيخ عبد العظيم، المضمون الغائب والمعجز، مهدومة، ما جرى بميسور)، وترد مبثوثة بشكل متدرج يخترق فصول الرواية وشذراتها. وتلعب تقنية الخلاصة عندئذ عدا وظيفتها الخاصة بتبئير الأحداث في لحظة معينة وظيفة تشويقية تؤَمِّنُ مَقرُوئية النص بترتيب المبعثر، ونظم المنثور بكيفية تنعش ذاكرة القارىء وتوجهه في فهم العمل الأدبي وتأويله[6].

---

المشابهة أو التكثيف أو الإرهاص. ومن هذه المحكيات: محكي ذات العينين الزرقاوين أو فتاة باب السويقة، محكي الشيخ عبد العظيم، محكي الشيطان المسخوط، محكي المضمون الغائب المعجز، محكي مهدومة (مسرحية تاريخية مدرسية)، محكي ما جرى بميسور، محكي سرحان...

[5] فالسبب المباشر لفشل الفريق يعود ظاهريا إلى أن نتائجه لم تكن سريعة وواضحة، وخصوصا كما يقول العروي في حوار لمجلة «*الأفق*» (16 - 7 - 1987): «فيما يتعلق بالتمييز بين الهدف البعيد والقريب». لكن السبب العميق هو ما توحي به المحكيات المنشطرة حيث تضيء هشاشة الشخصيات وانجذابها للمشروع دون اقتناع، وعزلتها الكيانية والاجتماعية، وتذبذبها بين الولاء للتقليد والبحث عن التجديد، وهشاشة الوضع الاجتماعي نفسه وقابليته للانفجار، والفشل في إقامة بدائل صحيحة للتكتلات الطبيعية، وهيمنة الهاجس الأمني على نظرة السلطات في تقويمها للمبادرات والأفعال [illegible] تيمات صغرى تخصص موضوع الرواية.

[6] فمحكى ذات العينين الزرقاوين أو فتاة باب السويقة مثلا، يتم تقديمه مبعثرا وبطريقة متدرجة على امتداد الصفحات (57 - 63)، (71)، (101 - 103)، (231 - 232)، (325 - 328) [illegible] التناوب بين عمر الغربي بطل المحكي وسارده الأصلي والفعلي وشعيب المتلقي [illegible] العرضي، والخلوقي المسرود عنه تلميحا، ومن خلال صيغ الحوار المباشر و[illegible] الداخلي مع توسل واضح باللغة المحكية وبقالب التعبير في «ألف ليلة وليلة». [illegible] لسان المحامي الزبير انطلاقا من محاضر الضابطة القضائية على الشكل الآتي:

«- مثلما وقع لعمر. - تماما. كان في الناعورة شهور [illegible] من الزملاء، أما أخبار عمر استقيتها من منبعها. قضيته الأولى معروفة. [illegible] الله: زاد عليها قضية ثانية. تسبب هو فيها، [illegible] في تشابك القوانين. بحث على فتاة، [illegible] ثم [illegible]... دخلت الدار بلا مفتاح، ألقت نفسها على [illegible] في الحين...» (ص. 354). و[illegible] تأزم الشخصية داخليا وهشاشتها [illegible] أن ينجح إذ يعتمد على وضعية أو على علامة [illegible] فهو يرهص بما ينتظر المشروع من إخفاق في [illegible].

2 – تركيب من وجهات النظر السَّردية والخطابية هو ثمرة تعدد في الأصوات. هذا التعدد يقوم على وجود عدة منظورات مستقلة ومنتمية مباشرة إلى شخصية من الشخصيات المتخيلة بالرواية، منظورات تتجلى عبر الطّريقة التي تُقوِّم بها الشخصيات العالم المحيط بها. هذا التركيب جعل السَّرد في الرواية محكوما بالتناوب وبالنسْبية.

3 – تكسير خطية الأحداث والزمن، واستبدال الشكل التقليدي بشكل جديد مولد قوامه التناسل الحكائي الداخلي وتَقطع الزمن والسَّرد والتعالقات النصية والقالَبيَّة.

4 – كتابة «رواية جامعة» بصيغ الغائب والمتكلم والمخاطب، وبرؤيتين للعالم خلفية ومصاحبة. رواية تنعكس فيها بشكل متوتر وجدلي بنيات المجتمع. وتتصارع فيها أشكال السَّردي وأساليبه المختلفة وربما المتناقضة تماما كما تتصارع في المجتمع هيئات وطبقات عدة، رواية تقيم تواصلا طبيعيا بين مختلف أشكال التعبير الأدبية وغير الأدبية.

5 – تحويل الرواية الواقعية الموروثة عن القرن 19 إلى رواية واقعية جديدة[7].رهانها الجمالي يكمن في تأصيل ما يسميه عبد الله العروي رواية الشعور وريثة رواية الحركة ورواية المغامرة. رواية تعطي أهمية لوسائل التعبير من حبكة وشخوص ولغة ويكون السبيل إليها هو «التعبير عن وضع شعوري» واختيار شخوص يتصور الكاتب أنهم يمثلون أو يمكن أن يعيشوا الشعور الذي يريد أن تؤديه الرواية، الرواية من حيث هي تعبيرٌ عن شيء أو مَوصوف لا يعبر عنه بالتحليل العقلاني، ولكنها تستهدف في الآن ذاته «تعقيل التقنيات»، وتعقيل الكيفية التي يتم بها التعبير عن هذا الشيء الروائي «بعيدا عن سوانح الوهم»[8]

---

[7] من خصائص الواقعية الجديدة الاستناد في التعبير إلى قريحة البطل أو الشخصية أو مزاجها وشعورها، قطيعة مع الواقعية الاحتفاء بالذاتية اللغوية في مستوى الملفوظ بالتركيز على الخصائص والرؤى والتركيبات الشخصية.

[8] عبد الله العروي، «الأدب الروائي»، حوار بمجلة الكرمل، العدد 11، 1984.

6 – استخدام الرواية باعتبارها «حصيلة ثقافية عليا» أو باعتبارها نداء للفكر على حد تعبير ميلان كوندرا[9]، هذا الاستخدام يتيح للروائي تعبئة الوسائل الأدبيـــة وغير الأدبية، السردية والتأملية، الوصفية والحوارية، الشعورية واللاشعورية من أجـل إضاءة الشخصية والموقف. ومع ذلك فليســـت رواية «الفريق» مجرد فضاء للجدل القيمي والإيديولوجي. إنها قبل ذلك وبعد ذلك فضاء نصي لتفجير طاقة التخيـــل والتذكر، والحلم والاستيهام، واللعب اللغوي والنصي. وهكذا فقد حقق المؤلف في «الفريق» نموذجا للرواية بوصفهـــا جامعـــا نصيـــا وسرديا يمتـــص ويحـــول مختلـــف النمذجـــات النصيـــة والقالبية والأسلوبية[10].

7 – تشييد تعدد لغوي وقالبي أضفى على الرواية طابعا حواريـــا متمـــيزا. فالملفوظ في رواية الفريق لا يعبر فقط ولكنه يتخذ هو ذاته موضوعا للتعبير، إنه مادة الرواية والوسيط الذي تكتمل به الذاتية الإنسانية، بمعنى آخـــر إن علاقـــة روايـــة «الفريق» بسياقها الاجتماعي لا ترتبط بالرؤية للعالم بقدر ما ترتبط بتقديم العـــالم الاجتماعي من حيث هو حوار وصراع بين لغات جماعية وفردية تظهر في البنيـات الدلالية والســـردية للتخييل[11]. في ضوء هذا التوجه نفهم هذا الاحتفاء من المؤلـــف بالتشـــخيص الأدبي لصور الكلام وللفســـيفساء اللغوية، تلك التي يفرزها الحقـل المجتمعي والثقافي بالمغرب خلال الحقبة الممتدة بين بداية الســـبعينيات ومنتصـــف الثمانينيات. يتعلق الأمر كذلك بمحاولة التصوير الأدبي لأنماط الوعي المتصارعـــة خلال نفس الحقبة التي تكون السوق اللغوية بها فـــضاء للتنافس والتبـــادل بـــين مختلف الفئات الحاملة لهذا النمط أو ذاك من الوعي. هذا التشـــــخيص تتعـــدد

---

[9] Milan Kundera, L'art du roman, essai, Ed. Gallimard, 1986, p. 31.
ينبغي التمييز طبعا بين رواية الأفكار، الرواية الذهنية والتجريدية، وبين رواية تستحضر [illegible] الفكر [illegible] تكون حصيلة تجربة ثقافية وفنية تثري التجربة الخيالية والتصويرية تنكتب [illegible] الصنف الثاني تنتمي «الفريق».

[10] أنجز الباحث المغربي محمد الداهي رسالة جامعية [illegible] للمسألة من زاوية اعتبار «الفريق» [illegible] القضايا التي يثيرها التشخيص الأدبي [illegible] ومتنوع.

[11] تعتبر هذه الفكرة محورية في [illegible]. انظر: بيير زيما، النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، مراجعة أمينة رشيد وسيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة 1991.

اللغوي خلص اللغة الروائية لـــ«الفريق» من الرتابة والتجريد اللذين طالمـــا انتقـــد العروي خضوع الرواية العربية لهما.

تلك هي أبرز البنيات التي تصنع تماسك رواية «الفريق» وتوازنها وتشـــيد خصوصيتها، وتؤمن من ثمة مقروئيتها وراهنيتها وتكشف عن عمق استيعابها لما يميز «الإبستيمي الحديث للرواية من تقطع وسخرية وتنسيب، وتشذر في المادة الســردية والخطابية»[12] وتعدد لغوي خلاق. ومن بين هذه البنيات، ينهض التشـخيص الأدبي للغات وأصناف الكلام بدور فعال وحاسم في إضفاء الدينامية والتوالد على الشكل الروائي، والاحتمالية والقابلية لتعدد القراءات والتأويلات في مستوى الدلالة الممكنـة التي «للفريق». فما هي تجليات هذا التشخيص روائيا؟

## تجليات التعدد اللغوي ومكوناتـــه:

تمثل قضايا اللغة الروائية المعاصرة بالنسبة للعروي موضوع اهتمام ما فـــتئ يزداد وضوحا وعمقا. فمنذ كتابه «الإيديولوجيا العربية المعاصرة»[13] سبق لـــه أن ناقش إشكالية الأدب والتعبير وبالأخص إشكالية اللغة الروائية. فقد لاحظ آنئـــذ افتقار الرواية العربية إلى التعدد اللغوي واعتمادها في أحسن الأحوال علـــى لغتـــين ثانيتهما، وهي لغة التشخيص، غير منتظمة الحضور.

ويكشـــف مضمون هذه الملاحظة عن أن لغة الروايـــة العربيـــة تتســـم بالتجريـــد والرتابة، الأمر الذي يحد من مقروئيتها وتداولها. وتنويعا على هذا النقـــد عاد العروي خلال الثمانينيات ليتناول الموضوع من زاوية إيجابية، فذهـــب إلى أن اللغة والخيال يشـــكلان عاملين من عوامل منطق الثقافـــة العربية[14]. ومثلما يقـــال، فـــ «تخيل اللغة هو تخيل صيغة حياتية». إن الرواية من منظور العـــروي «تعـــنى

---

12 Wladimir KRYSINSKI, «Entre la polyphonie topologique et le dialogisme dialectique», in *Hybrides romanesques. fiction (1960-1985)*, P.U.F., 1988, p. 39.

13 صدرت الطبعة الأولى للكتاب بالفرنسية سنة 1967 (ماسبيرو)، وصدرت الترجمة العربية للكتـــاب ســـنة [illegible] عن دار الحقيقة ببيروت من إنجاز محمد عيتاني. وقام المؤلف بترجمة الكتاب وتعريبه مضيفا إليه مقدمـــة [illegible] الترجمة والتعريب. انظر عبد الله العروي، *الإيديولوجيا العربية المعاصرة*، المركز الثقافي العربي، [illegible] 1995.

14 [illegible] *ثقافتنا في ضوء التاريخ*، دار التنوير والمركز الثقافي العربي، بيروت، 1983.

بقضايا التعبير وتحديدا بقضايا اللغة... فالقاص الذي لا يهتم باللغة ليس بقـــاص، قضية اللغة أساسية... فاللغة هي عالم الفنان»[15].

واللاَّفِت للنظر في هذا السياق أن تصريحات الإفصاح عن النوايا هــــذه، تجد مصداقيتها بل ومرآتها في كل روايات العروي[16]. إننا إذن بصــــدد كـــاتب روائي يعـــي مشروعه الإستطيقي نقدا ونظرا وإبداعا.

رواية «الفريق» حافلة بتنوع سِجلاَّت اللغات والخطابات والأشـــــكال التعبيرية المُشَخَّصَة أدبيـــا بمعنى أنهـــا أصَبحـــت موضـــوعا للنقـــــــل مـــع التحويـــل. هـــذا التنـــوع منظـــم وقصدي وله منطقه:

«إنه من غير الممكن أن نشخِّصَ العالَم الإيديولوجي لـــدى الآخر بطريقة مُلائِمة، بدون أن نعطيه صداه، وبـــدون أن نكتشف كلامه هو، ذلك أن هذا الكلام (مختلطا بكـــلام الكاتب؟) يمكنه وحده أن يكيِّف حقيقة مـــع تشـــخيصٍ لعالَمِه الإيديولوجي الأصيل»[17].

هذا التنوُّع يخترق الرواية ككل، ابتداء بصيغة الخطاب وانتهاء بـــالصوغ العلائقي التناصي للغات والثقافات والأجناس التعبيرية، مرورا بالتقاط نتف مـــن اللغات الاجتماعية والمهنية بمختلف مغايراتها، ونتف من اللغات ذات الصـــوغ الذاتي بعيدا عن المونولوجية، حيث تتوالى لغات الحلم والرؤى والتروع الســيري التحليلي في المحكيات المنشطرة، وحتى على لسان السارد العليم أحيانـــا عندمـــا يتوسل بالأسلوب غير المباشر الحر، فيتداخل خطابه بخطاب الشخصية.

---

[15] **الأفق الروائي**، مرجع مذكـــور.

[16] في المؤلفات والمساهمات التالية ما يؤكد هذا الرأي:

– محمد برادة: «أبعاد واقعية جديدة في رواية اليتيم»، ضمن كتاب ***الرواية العربية بين [illegible]*** ***واستيحاء الواقع***، منشورات جريدة الاتحاد الاشتراكي، [illegible].

– أحمد اليبوري، ***دينامية النص الروائي***، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، [illegible].

– صدوق نور الدين، ***عبد الله العروي وحداثة الرواية***، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

– محمد الداهي، ***التشخيص الأدبي للغة وتحققه في رواية الفريق***، رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا، عمل مصفوف بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، [illegible].

[17] ميخائيل باختين، ***الخطاب الروائـــي***، ترجمـــة وتقديم محمد برادة، دار الأمان، الرباط، 1987، ص. 92.

## لغة الســـرد العـــــام:

ففي مستوى الصيغة نجد في الرواية تناوبا محكما بين فاعلية السارد العليـم وفاعلية الشخصية التي تحكي قصتها أو قصة غيرها من الشخصيات المشاركة في الحدث الروائي. هذا التناوب قد يتداخل أحيانا حد الامتزاج من خلال الأسـلبة بالنسبة للسارد، ومن خلال انقسام الصوت الواحد على ذاته وتلفـــظ نفـس المتكلم بخطاب الصوتين معا في الملفوظ الواحد بالنسبة للشخصية. إن الصيغـــة الغالبة عندما يكون المتلفظ هو السارد العليم هي صيغة الخطاب المسرود حيـث يتوارى المؤلف فيأتي صوته منصهرا بصوت السارد مبدعا هكذا حوارا بين الذاتي والموضوعي الحيادي والتثميني:

> «استيقظ شعيب قبل الفجر بربع ساعة من نـــوم عميـق هادىء كأنما نقل فجأة من العدم إلى الوجود (...) خـرج إلى المراح واستنشق الهواء فعرف أن النهار سيكون صيفـا (...) قرر شعيب أن يستغني عن حركاته المعتادة ليصـل إلى الملعب مع المبكرين (...) كان يحبهـــا في صمـت ولا يستحضر عبارات الأفلام القاهرية فظنت أنه لا يفهم لهجـة العصر وتركته وحيدا يناجي ربه في المدينة العتيقـة (...) إن أرادت احتفظت بالمولود وتحمل هو المصاريف وإن أرادت أن تتحرر تماما ساعدها على ما تريد» (ص. 7-8).

فالمتلفظ هنا هو السارد العليم غير المسمى وغير المشـــارك في القصـــة.

والزمن الغالب على الأفعال المتوالية هو الماضي المسند إلى ضمير الغائب. لكـــن السارد يضيف إلى السرد استحضار النبرة التي هي نتاج العلاقة بـــين المتكلـم والمستمع، وفضلا عن ذلك فهو يحكي إلى جانب الأفعال الخارجيـة الظـاهرة (استيقظ، خرج، استنشق) القرارات والنوايا التي يختلج بها عمـــق الشـخصية (عرف، استغنى) ويواصل السارد التغلغل في أعماق الشخصية فيصف شـعورها الحميم تجاه الحب أو العاطفة. فالكلمة هنا وإن كانت مخبرة ومسمية وتستهدف التبليغ والتواصل، فإن النبرة التأويلية المصاحبة للسرد تحد مما في الإخبـــار مـــن مباشرة وتقريرية. فوراء هذه الصيغة تكمن إذن لغة السرد العام التي تســـتهدف التوصيل والتعبير بالدرجة الأولى.

لغة السرد وخطابه يستهدفان إلى جانب ذلك تجذير الإيهام بالواقعيـــة.

ومن الأمثلة الدالة في هذا السياق الاهتمام المتواتر في «الغريق» ببيـــان أحـــوال

الطقس (ص. 7، 41، 113، 185، 323، 349). هذه البَيَانَات المُبعثَرَة في الروايـــة توحي بأن المؤلّف غارقٌ في بيئته مثلما توجَدُ شخصياته وعالم روايته غـــارقين في بيئتهما:

> «مارس شهر لا يطمئن إليه المرء. تارة بارد ممطر إذا كـــانت الرياح شمالية غربية، وطورا جاف حار إذا كانت الريـــاح جنوبية شرقية. قل ما يكون الطقس فيه مشمســـا دافئـــا. تختفي الشمس وتتغمم السماء فتحتفظ البيـــوت بـــبرودة ورطوبة الشتاء، أو تصحو السماء فتبعث الشمس أشـعة في جو متلألئ. تصفر المزروعات ويكاد الناس يختنقـــون في ثيابهم الصوفية. يتهافتون على جـــانب الطـــرق المظللـــة، أوجههم ممتقعة، مزاجهم حاد، حركاتهم مضطربة. مـــارس شهر الأخطاء والأخطار» (ص.7).

مبنى الكلام هنا مزيج من اللغة الوصفية الحيادية، واللغة الانفعالية التثمينية. فالأولى تقدم بمسافةٍ أحوال الطقس بلغة اصطلاحية فاترة، موضوعيـــة، تقـــدِّم تقلبات أحوال الطقس في شهر مارس المألوف بهذه السِّمة لدى مجتمع الكـــاتب وقرائه المحتملين. أم الثانية فذاتية، تلح على إدراج نبرة المتكلم وتثميناته. إنها لغـــة تشخِّصُ انعكاسات الحدث وليس الحدث في ذاتـــه (اصفـــرار المزروعـــات، الاختناق، الهروب إلى الأماكن الظليلة، الامتقاع، حدة المزاج). وتأخذ النـــبرة شكل تعليق مسكون بالتحذير، وبحَمْل القارئ ضِمنا على التنبؤ[18]، وتوقع ما قـــد لا يرضي في مصائر الشخصيات (مارس شهر لا يطمئن إليه المـــرء). التحذيـــر والحمل على التوقع كلاهما يضفيان على العبارة بناء شبه مَثَلي مبتَكر. هو ثمـــرة خبرة الكاتب بتاريخ شهر مارس في التاريخ المغربي المعاصر على الأقل: (توقيـــع عقد الحماية 1912، إعلان التصريح بالاستقلال 1956، أحداث الدار البيضـــاء 1965، أحداث الأطلس 1973، قطع العلاقات مع الجزائر 1976... هذه وقـــائع كلها حدثت في مارس). ولهذه الصيغة المَثلية التحذيرية، وهي تـــرد في مفتتـــح الرواية وظيفة التشويق والتحفيز وتهيئ ذهن القارئ وحثه.

---

[18] تيودور زيولكوفسكي، ***أبعاد الرواية الحديثة. نصوص ألمانية وقرائن أوروبية***، ترجمة. د إحسان عباس وبكر عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1 1994، ص. 121 - 122.

إن بيانات أحوال الطقس تتألف أسلوبيا من ثلاثة مستويات تعبيرية هي: مستوى موضوعي، ومستوى ذاتي انفعالي، ومستوى ذاتي مثلي أو حكمي. هذه المستويات تتضافر فيما بينها كي «تعكس بقياس مادي التذبذبات النفسية في الرواية»[19]، وإيقاع الشخصيات الروائية بين الارتفاع والانخفاض في «ارتباطها بالحياة في العالم المحيط بها». هذه المستويات تضفي على بيانات أحوال الطقس بـ «الفريق» طابعا تفسيريا[20]، بل وسيصبح حاسما في الصفحات الأخيرة من الرواية، إذ سيلعب فريق شعيب مباراته الفاصلة على حساب طقس غرائبي:

> «حتى الطقس دخل فيها. عمره ما غَوَّبْشْ بحال اليوم. هذا يوم الحسم بين عفاريت الشرقِ والغرب (...) الساعة ساكتة والعجاجة حامية والحكم مدلي رجليه» (ص. 323).

هذه المستويات التعبيرية تضفي على الكتابة طابع التخمين، أي طابع تقديم الرواية لواقع يوجد في طور البُزوغ، وفي ذلك إيهام جذري بواقعية النص الروائي. والعلاقة بين هذه المستويات التعبيرية أساسها اللعب والتحريف الدلالي والشكلي: فاللغة الموضوعية (وصف أحوال الطقس) تصبح مادة للغة الذاتية التي تشوه الأولى وتعيد توجيه مضمونها لخدمة أغراضِ الكاتب؛ وخطاب الإرصادي شبه العلمي يصبح مادة لخطاب آخر نقدي نَفحَة الرأي غير المطمئن بيِّنةٌ فيه. إنها مستويات تتداخل فيما بينها خالقة هكذا تعددا أسلوبيا متأتيا من تعدُّد النبرات والصيغ وأَسْلَبَتِهِمَا.

## لغـة الاستبطـان الذاتـي:

والصيغة الغالبة عندما تكون الشخصية هي التي تتكلم هي صيغة السرد المنقول أو المباشر. هذه الصيغة تكشف عن الصور الاجتماعية والنفسية للمتكلمين، مثلما تُؤَشِّرُ على مقاصدهم الدلالية. إنها خطاب مباشر عبر الحوار، أو عبر الكلام المحفوظ والجاهز، والذي تتلفظ به الشخصيات وكأنه خطابها

---

19 - ت. زيولكوفسكي، م. س، ص. 121-122.

20 - م. فورستر، أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي، جروس بريس، طرابلس - لبنان، ط 1 1994، ص. [illegible] - 14: يعتبر فورستر أن الطقس أمتع عمل وقع عليه في حقل الرواية، ويصنف حضوره بها عدة أصناف منها: الزخرفي المخفف، التفسيري، الإيقاعي المسبق التصميم، المتناقض عاطفيا، المتناقض في العمل، [illegible].

الشخصي (النصوص الدينية والأمثال والكلام السائر)، أو عبر المونولوج الداخلي حيث تتوسل الشخصيات في التعبير ببعض تقنيات تيار الوعي، من مثل مناجاة النفس والتداعيات والرؤى، وحيث يَتوسَّل المؤلف في الغالب بتقنية المونتاج أو التوليف لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها، ولتوسيع الفضاء الزماني والمكاني للرواية:

«يردد سرحان: أنا آخرهم. أنا آخرهم. حَلُّوا بعدي وارتحلوا قبلي. أنا الآن بمفردي، فوق الكديةِ بين جدران جددت وأشجار نمت وأزهار غرست ونورت، أعد الأيام فتجري جري الفلول، أسابق اللحظات. في كل لحظة أرى المقبلة، أيام الصيف أستبطىء الخريف، يحل الخريف وتزمت ظهائره فأتطلع إلى الشتاء وعواصفه الممطرة، يحضر شتاء التقويم وإذا برياحه مقبوضة وأمطاره محبوسة. أرفع وجهي إلى السماء، أرى في الأفق طرف سحاب فأمني النفس: غدا يلتئم بأخيه فيغشانا ويسقينا. يمر الليل. أفتح النافذة فأجده مفككا صوب الشرق. تصفو السماء ويدفأ الهواء ومرة أخرى ألتفت نحو الغرب. ثم تدركنا مقدمة الصيف وتتساقط قطرات متفرقة لا تمكث طويلا فوق الأرض. وهكذا يمحو الليل النهار والريح السحاب وأنا أمحو أيام حياتي يوما بيوم. فوق الكدية أشعر شعورا حادا بتتابع الفصول، لو دفنت نفسي في قلب المدينة لما شعرت بشيء لما تألمت من شيء.. المثل كاذب. الأمل يطوي العمر ويفرغ الحياة» (ص. 358 – 359).

لهذا المقطع النصي عدة أشباه ونظائر في الرواية. وهو يقدمه في صيغة مونولوج داخلي مباشر، من خلاله يطلق إبراهيم سرحان العنان لصور أفكاره وإحساساته كي تَتَدَاعى، رغبة في مَوْقَعَة شخصيته وتميزها. ومع تحجيب لغته. السارد هنا ينسحب وينمحي بعد أن يؤطر الكلام خارجيا ويختزل تقديمه في عبارة واحدة ذات صلة دلالية وتركيبية بمقولة الشخصية «يردد سرحان»: فالترداد يحيل على التكرار والتكثير، وهو سمة من سمات معنى كلام سرحان هنا، مثلما تحيل جملة السارد بدورها على حالة نفسية مضطربة متسمة بالاضطراب. فكلمة السارد وهي بمثابة استهلال سردي هي من جنس كلمة الشخصية معنى ومبنى. هذه الصيغة من خطاب سردي تتيح للشخصية أن تروي فقط ما

تعرفه عن نفسها في هذه اللحظة بالذات. ومن هنا يأتي هذا الإلحاح على ضمير المتكلم، وعلى عبارات تبدو كما لو كانت لحظات منتزعة من سيل وجداني متلفق ومُؤثّث بالوصف السيكولوجي لأحوال الطقس، وبالكلام المثلي أو الحكمي، وبإبرازه النبرة التثمينية، الأمر الذي يقوي ذاتية اللغة. إن موصوف هذا السيل الوجداني هو الشعور بالوحدانية، وحدانية الكائن: «... أنا الآن بمفردي فوق الكدية... أعد الأيام». إنها وحدانية اجتماعية بعد أن طوّح الإخفاق من جديد «بأهل البلد» بعيدا عنه «أنا آخرهم. أنا آخرهم. حلوا بعدي وارتحلوا قبلي». ووحدانية كيانية بعد أن داهمت الشخصية مَشاعِرُ تشي بالرتابة والندم وفراغ الحياة من القيم: «أشعر... شعورا حادا بتتابع الفصول... لو دفنت نفسي في قلب المدينة لما تألّمْتُ من شيء، ... المثل كاذب...»، ففراغ الحياة من المُثل، وجفاف الطبيعة كلاهما يعمق لدى الشخصية هذا الشعور بالوحدانية فيمسي وصف الطبيعة في الداخل أو الخارج أو في الأشياء والمعاني، رمزا من رموز وصف هيكل العلاقات الإنسانية المتسمة بالفتور وخيبة الأمل: «وهكذا يمحو الليل النهار والريح السّحاب وأنا أمحو أيام حياتي يوما بيوم». فالموصوف إذن يُكوِّن عُوَيْلِما دلاليا مداره تشخيص وجهة نظر الذات المتكلمة، الذات التي تتمرّى في اللغة وباللغة، بما هي الوسيطة والمبدعة لمعنى وضعيتها في العالم[21].

إن هذا العويلم الدلالي يخضع من الناحية التركيبية لتقنيات أسلوبية ولغوية تستوحي في الغالب أسلوب تيار الوعي. فمبنى الجملة يدل على هيمنة صوت الشخصية ذاتا وموضوعا للكلام، وعلى أن هذه الشخصية مستغرقة في وعيها مستبطنة لطويتها. ومن أبرز خصائص هذا المبنى:

*التكـــرار:*

«أنا آخرهم. أنا آخرهم. أنا الآن بمفردي، فوق الكدية... أعُدُّ الأيام (...) فوق الكدية أشعر شعورا حادا بتتابع الفصول»

[21] تعرف لنفت في الحقل الأدبي حسب فلاديمير كريزنسكي بكونها بنية – وعاء للمشاعر والإحساسات، وبكونها بنية هي التي تترجم هذه الإحساسات خطابيا. انظر:

- W. KRYSINSKY, «Subjectum Comparation: Les incidences du sujet dans le discours», in collective, *Théorie de Littérature*, P.U.F., Paris, p. 1989.

التكرار مُؤشّر أسلوبي على انتقال السرد من الخارج إلى الداخل، وعلى الانفعال الشديد للشخصية يكشف عنه الطابع الإنشادي والشعري للجمل وأشباه الجمل التي يقع تكرارها، وللتكرار بعد ذلك وظيفة صوتية واضحة تَتَمَثَّل في تغذية الإيقاع الموسيقي للمقطع النصي وإبرازه.

* **صدارة المبنى الاسمي** مع ميل واضح نحو الجمل الضَّامَّة التي تتألّفُ من جمل اعتراضية وأشباه الجمل وتعبيرات أو فضلات مضافة لتحديد المعنى:

«أنا الآن بمفردي، فوق الكدية بين جدران جددت وأشجار نمت وأزهار غرست ونورت، أعد الأيام فتجري جري الفلول، أسابق اللحظات، في كل لحظة أرى المقبل، أيام الصيف أستبطىء الخريف، يحل الخريف، وتزمت ظهائره فأتطلع إلى الشتاء وعواصفه الممطرة»

فعبارة «فوق... ونورت» جملة ظرفية اعتراضية فصلت المتطالبين لبيان موقع المتكلم ومكانه، والجملة الفعلية التي تليها: «أعد الأيام.. الممطرة» هي في موقع الحال حيث يقدم المتكلم فيها نفسه حالة كونه يعد الأيام ويسابق اللحظات. إن العبارات تشتغل وفق أسلوب الإطناب البلاغي باستعمال الجمل التفسيرية المجردة من أحرف التفسير، والمتناسلة من بعضها البعض بفعل التداعي والترابط السَّبَبِي. ومن قبيل الجملة الضَّامَّة وصل غير المحكي بالمحكي بالمعنى النحوي للكلمة: «أرفع وجهي إلى السماء، أرى في الأفق طرف سحاب فأمني النفس: غدا يلتئم بأخيه فيغشانا ويسقينا». فعبارة «غدا يلتئم...» تقع بعد قول غير محكية به، بل هي محكية بقول آخر محذوف تقديره «فأمني النفس بالقول بأن أقول، أو قائلا»، وهو ما يؤدي إلى تنويع صيغ العبارة وإلى تحررها في الغالب عن البناء المنطقي الصارم، وميلها إلى الحذف وترك الفجوات كثيرة عن [illegible] الحديث الداخلي يجري في الشعور. وبفضل هيمنة الجمل الضامة تختفي خاصية عملية التفكير، ويحل محلها جريان الذهن والإدراك [illegible] مقومات العالم الدلالي للمقطع ككل (الوحدانية، الجفاف وتشابه الفصول، الرتابة والندم والموت البطيء، وفراغ الحياة من اللذة) ويحل اللعب اللغوي والأسلوبي محل المقتضيات المنطقية والنحوية لبناء الجملة في العربية. فالكلام يتنقل بشكل حر بين المبنى الاسمي ذي الجمل القصيرة والقائمة على الازدواج، وبين المبنى الفعلي ذي

الجمل الضامة، وبين أفعال المضارعة، الدالة على الحضور والاستقبال... المسـندة لضمير المتلكم وتلك المسندة لضمير الغائب.

***الإيقاع النثـــري:*** فالمقطع المدروس يمتلك علائم نغم النثر الروائـي من تكرار تأكيدي، واندفاع جُمَلي قائم على الازدواج، واعتمـاد سِـجلات كلامية تُعدِّدُ الأشياء حتى تأتي عليها كلها: يتابع المتكلم تصوير أحوال الطقـس عبر مختلف المظاهر والفصول، ثم يتابع انعكاساتها في شعوره وحركة تفكـيره في الداخل دونما اهتمام باستخدام النظام المنطقي للكلمات الذي تمليـه الأفكـار الناضجة. ولعلامات الوقف من نقط وفواصل دور فعال في تقوية إيقاع الجمـل، لأن استعمال هذه العلامات يخلق انسجاما وتجانسا بين أجزاء المقطع النصـي، وفي سيرورة لحظاته المتناوبة. وحضور الإيقاع هو الذي يخلق النغمة. وليسـت النغمة سوى التجاوب والتناسب بين العبارة ومضمونها الـدلالي، وانفعـالات الشخصية واصطدامها بالعالم الخارجي. النغمة هي أيضا تعديل صوت الكـاتب التشخيصي (عبد الله العروي) ليتناسب مع صوت الشخصية التي تتكلم ويرسـم الكلام صوتها وأعماقها (إبراهيم سرحان)، ومع نبرة الكلام (الحزن والسـوداوية) التي يتطلبها الموصوف (الوحدانية)، والحالة النفسية للذات (الاضطراب والشـعور بالرتابة وفقدان المعنى). هذه المستويات من التجاوب هي الـتي تضفـي علـى أسلوب المقطع ومن خلاله على أسلوب الرواية مبدأ «اللياقـة»[22] أي ملاءمـة الأسلوب للشخصية والموضوع.

***الصوغ الحواري للكلمة المونولوجية:*** إذا تجاوزنا مبـنى الخطـاب، فسنجد أن الكلمة هنا وإن كانت مونولوجية وذاتية الإيقاع والتوجه، ويجـري تشخيصها كما تحدث في الوعي، إلا أنها مع ذلك كلمة ثنائية الصوت تستند في بنائها إلى كلمة «الغير». فالكلمة في المقطع، ذات بناء جدالي، خفي وهي بمثابة حوار مُقنَّع. ويتمثل ذلك في نبرة الإعتراف الضمني «لو دفنت نفسي...لما تألمت من شيء» فعبر هذه الجملة يتسرَّب صوتٌ يتقمَّصُ دور اللائم المنتقد والمتـبرم، إنه الصوت الآخر لسرحان يجادله في فكره وبَوْحِهِ، ويعيده من الوعي إلى الواقع؛

---

[22] نورثرب فراي، ***تشريح النقد***، ترجمة د. محمد عصفور، الجامعة الأردنية: عمان، الأردن، 1991، ص. 350.

ويتمثَّلُ الصَّوغ الحواري للكلمة في أن الشخصية تُعَبِّرُ تارة بملفوظات جـــاهزة نمطية ذات طابع حكمي أو مثلي معروف، وتتلفظ بها كما لو أنها من ملفوظاتها الخاصة: «وهكذا يمحو الليل النهار والريح السحاب»؛ السجل الأصلي للعبــارة هو الصناعة المعجمية حيث تُتَخَّذ من طرف المؤلِّفِين أداة توضيحية لمعنى مـــادة «المحو» ولتقريب القارئ من المجالات الحسية لاستعمالها «يقال: محـــت الريـــح السحاب والصبح الليل، أي أذهبته وأذهبه». فسرحان إذن يتلفـــظ بـــالمحفوظ والمعروف للغير بعد تعديله مَبْنىً بالقلب (الليل بدل الصبح،) حتى يقع التجـــاوب مع نبرة باقي الملفوظات، ومَعْنىً بنقل العبارة من حقل التمثيل والاستشـــهاد إلى حقل التعبير والتشخيص والبوح، فعملية المحو في الخارج تجد صداها داخل وعـــي الشخصية «وأنا أمحو أيامي يوما بيوم». وللعبارة أصل خفي بعيد، هو الآخر مـــن كلام الغير، ومن الكلام المحفوظ والمتداول. يتعلق الأمر بالآية 13: «يولج الليل في النهار ويولج النهار في الليل» والآية 9: «والله الذي أرسل الريحَ فتثـــير ســـحابا فسقناه إلى بلد ميِّتٍ فأحيينا به الأرض بعد موتها كذلك النشور» (سورة فاطر).

إن الاقتباس هنا تمَّ بعد التحوير والتعديل كذلك مبنى ومعنى: فالدلالة على التعاقب في الآية الأولى حلَّ محلها الشعور بالرتابة، والدلالة على الخصب المتـــأتي من دفع الرياح للسحاب حل محله انقطاع المطر والجفاف. وسياق التلفـــظ في الآيات القرآنية المقترن بإبراز عظمة الخالق حل محله سياق ذاتي يقـــترن بـــإبراز انقباض النفس وخيبتها. إذن فالعلاقة بين ملفوظ سرحان والملفوظات التي تخفيه وتجادلها حواريا هي علاقة أسلبة رفيعة تزاوج بين نيتين وصوتـــين و[illegible] وتجعل بفعل ذلك من الصوغ الذاتي لكلام الشـــخصية ذي النـــبرة الحميميـــة والانفعالية ذا توجُّه حواري ودرامي أكيد، تشخص الرؤية من خلالـــه كـــلام الشخصية الخاص الذي يتماهى مع كلام الغير ويبنيه ويعيد تشخيصه.

إن هذا التوَجُّه الحواري الدرامي يزداد عمقا ويتخذ شكلا ينقسم صوت المتكلم على ذاته إلى صوتين وشخصين يتحاوران في شكل حلمي وحـــوار رؤى ومنظورات، كما لو كان الأمر متعلقا بشخصيتين مستقلتين من قبيـــل رؤى وأحلام سرحان التي تجيءُ عبره وتعود الصور بين حين والآخر (147 - 154 - 196 - 293 - 365...)، ومحاورة حرفي نفسه في قالب اعـــتراف وندم (ص: 338) وما كان يحرره من تقرير عن مشروع تأسيس الفريـــق (ص:

93 – 95 – 304 – 306)، والصور الكابوسية والمونولوجات الداخلية المباشرة لعمر (40 – 54 – 325 – 328)، ومناجاة وشّان لنفسه (ص: 79)، إلخ. في هذه الأمثلة ونظائرها يخصص الكاتب لغة الشخصية الروائية المتخيلة ويمنحها حرية التعبير عن أفكارها، بأن يتعالى عنها ويجعل لكل واحدة منها حضورا مستقلا بارزا، ويترلها في وضع يلهمها تلك اللغة الخاصة التي يتداخل فيها الشعور باللغة، فينتج عن ذلك توظيف تقنيات أسلوبية ولغوية تعمل بشكل وظيفي تبدو شخصيات الرواية معه تتحدث لغات مختلفة عن مشروع ومدينة ومجتمع واحد، فتعطي رأيها في ذلك انطلاقا من وحي سماتها وتعبر عن أفكار مطروحة في المجتمع في الآن ذاته. فالذاتية التي هي منطلق التعبير في لغة الشخصيات، ستصبح هكذا ترادف «المفهوم الجديد «للموضوعية» وهي تعني إشراك أكثر من وجهة نظر واحدة لطرح الهموم الفردية – الذاتية ولتأكيد الاغتراب الذي يحس به الفرد في ظل السلطة/المؤسَّسَة الاجتماعية أو السياسية إذْ أصبح يرى أنها تصارعه وتقف في طريق تحقيق مآربه»[23].

وتتجلى الذاتية ذات الصَّوْغ الحِواري أكثر ما تتجلى في الحوارات المباشرة للشخصيات. إن رواية الفريق تولي الحوار المباشر أهمية قصوى؛ وهو حوار درامي بامتياز، وسواء في ذلك الحوار الموجز غير الطبيعي والحوار الطبيعي الذي يتسم عادة بالإطناب والمراوغة. إنه حوار مدموغ بنبرة الكلمَاء ووضعية تلفظهم وبالفئة السيميائية والاجتماعية التي ينتمون إليها.

وهو حوار مشبع بروح السخرية والدعابة تارة، أو بروح التبرم والتشكي تارة، وبما يميز الكلام الآمر، كلام السلطة والمؤسسة الرسمية، من وثوقية وجمود، واستحالة لعبة المسافات (كلام باشا المدينة والخلوقي رجل الأمن) وحمايةِ نفسه بكتلة من الأقوال تشرحه وتطريه وتطبقه (كلام رئيس المجلس البلدي وأعضائَه وأغرام) (ص: 281 – 291 – 304 – 307). إنه الكلام الذي يوجز إبراهيم سرحان وجهته وخصائص قالبه التعبيري كالتالي: «لعبة برلمانية محكمة كان شعيب ضحية لها؟!» (291).

---

23 محمود غنيم *تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة*، دار الجليل، (بيروت)، دار هدى (القاهرة)، 1993. ص. 343.

إن اتساع فضاء هذه الحوارات المباشرة، وهيمنتها نصيا في العديد من الشذرات الروائية يضفي على السرد طابعا مشهديا حيا، ويشيع في الخطاب روحا حوارية غنية بالازدواج القيمي وبتصادم الذهنيات والأوضاع وأنماط الثقافات. إن تدخُّل السارد وتعليقاته التي تتخلل هذه الحوارات لا تنال من مشهديتها ولا من دراميتها. فهي محدودة وقصيرة في الغالب، ثم إنها تكتفي بالتأشير على وضعية التلفظ فتقوم تقريبا بذلك الدور الذي تقوم به الإنارة أو الديكور في المشاهد المسرحية.

هكذا وخلافا لخطاب السارد، فخطاب الشخصيات يجري على مسافة من كلمة المؤلف. إنه خطاب مشخَّص، ذو صوغ ذاتي، لكن بتوجه ساخر ونقدي وحواري في الغالب.

وإلى جانب هاتين الصيغتين يتوالى في «الفريق» أسلوب السرد المُحَوَّل. إنه خطاب ثنائي الصوت وذو تكوين يستند إلى كلمة الغير (اجتماعية، ذاتية، تناصية). هذا الخطاب يُشخِّص نيتين إحداهما مباشرة تُخصُّ نية الشخصية التي تتكلم، ومُكسَّرة تُخصُّ نية الكاتب. وتتميز «الفريق» من هذه الزاوية بانفتاح نصي كبير وبالحرية القصوى تجاه اللغة وتجاه قوالب التعبير وأشكاله. لذلك، تتوالى في الرواية اللغات الاجتماعية والمهنية (الخطابات والروبورتاجات الرياضية، خطابات الأرصاد الجوية، لغات المحامي، والطبيب، ورجل السلطة، والفيلسوف، والناسك، والفقيه...) وصور اللغات الاجتماعية المعتادة والموجهة ولغات [illegible] العام (لغة الخدم، والتجمهرات البشرية)، لغات أجناس التعبير وخطابات الوصفية (رسائل، قصائد، تمثيلية تاريخية مدرسية، مأدبة، مثل [illegible] وحكايات شعبية...) مجموع هذه الصور والعناصر اللغوية [illegible] تلفظية متباينة، لكنها تتخذ من جدل التوترات بين الاجتماعي [illegible] الواقعي والنصي مدارا لتشخيصاتها الأدبية. وتتخذ [illegible]

التَّعَدُّد اللغوي بـ «الفريق». وليس الهجين في هذا السياق سوى «المتعدد العناصر أو المُركَّب في الآن ذاته من المعطيات الأدبية والمعطيات الخطابية»[24].

ويكفينا هنا تحليل مثالين نصيين لإبراز كيفية اشتغال التناص في «الفريق» باعتباره نقلا وتحويلا في الآن ذاته، يتخذ من التهجين آلية وأسلوب بناء: مثال التشخيص الأدبي للعربية العامية، ومثال التشخيص الأدبي للخطابات الواصفة وبخاصة من خلال استيعاب الرواية لقالب أدب المأدبة.

## اشتغال اللغة المحكية العامِيَّة:

في رواية «الفريق» تستعمل الدارجة بشكل مغاير وظيفة وقالبا ومعنى لاستعمالها في الرواية قبل الثمانينيات. فهي تضطلع، إلى جانب وظيفتها التناصية، بتأكيد ارتباط الرواية بالحياة اليومية، ومن هنا تمتزج باللغة الأم للإبداع العالِم وتأتي مواكبة لها بطريقة خطية تارة وبتقاطع معها تارة أخرى. وفي سياق تأكيد هذا الارتباط تعمل الملفوظات ذات البنية العامِّيّة على تعين صور المتكلمين عن بعضهم البعض وأوضاعهم تجاه الخطاب أو موضوعه:

> «والله صدفة عجيبة. أنا أبحث على كيف نجمع أولاد البليدة، وأنت لقيت الوسيلة... قدرة ربَّانية. تعَمَّر يا فقيه تعَمَّرْ... هذا يوم ضاوي، يوم جمع الجمع» (ص. 38).
> «كيف حالك أميمتي؟
> – الحمد لله. رنا نعدي مع الأيام: (...)
> – والأخبار؟
> – مِن عندك يا وليدي
> – ردوا لي حوايجي كلها... قالوا القضية هي هي... ما عندهم شي به يقبطوا ولا شي عليه يطلقوا. قالوا: احنا اطلقنا الكل ولكن القضية تبقى مفتوحة لابد، مازال عندنا شك.
> – وليدي وحده عندهم فيه شك.
> – قالوا: لازم نتحفّظ بواحد... هو الرّاس
> – إيه للسطّر مسطر

[24] Jean BESSIER, «Hybrides romanesques, interdiscursivité et intelligibilité commune», in *Hybrides romanesques, fiction (1960-1985)*, P.U.F., 1988, p. 127.

– قالوا المخرج معروف. يعمل بحال الناس ويتوسّل عنده عايلة... أم عجوز وطفل صغير (...) قالت أم شعيب وكأنها تتابع كلامها هي: – جاني الوكيل ومشيت معه عند ولدي وكلمته ورغبته. جوابه هو هو ما تغير. الغابر أحسن من الظاهر في هذا الوقت. أنسوني. فايق وحده فكروا فيه» (ص. 362-363 ).

في المقطعين معا اتجاه واضح نحو تفصيح الدارجة أو بالأحرى نحو التقريب بينها وبين الفصحى. وسواء في ذلك الخصائص النطقية، أو وسائل الأداء، أو القابلية لعلامات الإعراب وعدمها في الآن ذاته. وعملية التفصيح هاته تؤثر باروديا على الدارجة إذ يتم تحويلها في مستوى المعجم والتركيب لتؤدي محتوى عالما مستمدا من تفكير إشكالي مبني على حصيلة ثقافية عميقة وتجربة حياتية غنية:

فـ «أنا» في المقطع الأول، لا يكتمل ولا يدرك هويته بما هو ذات إلا بتواصله مع «أنت» في تألق حضوره واستعداده للتبادل الحواري الذي يوجد في أصل أي بحث ممكن عن هوية يراد استعادتها وصياغتها من جديد. وبعبارة أخرى، فالسؤال الذي يشغل بال المتكلم (كيفية جمع شمل أهل البلد)، يجد جوابه على لسان المخاطب (تأسيس جمعية لإحياء الرياضة بالصديقية).

والبراءة والقدرية اللتان تبدو عليهمَا أفكار الأم ومشاعرها تجاه ولدها المعتقل بدون سببٍ معروف، تقابلهما المساومة والاستدراج نحو التسليم بخطيئة لم تُرتَكَب المميزان لتفكير رجال السلطة المحكومين بذهنية الملفات الأمنية التي لا تنتهي إلا لتبدأ من جديد. وضِدّا على هذين الصنفين من التفكير يُشْهِرُ سرحان ضمنيا حكمته عن أن الإحساس بالظلم يدفع صاحبه إلى التعصب في الرأي والتشدُّد في الموقف مهما تكن المراهنة على نفاد صبره. ويستعيد شعيب الثنائية الصوفية المعروفة عن الظاهر والباطن ما يحيل عليه من توقف الإنسان في لحظة ما إلى أن يحيا في حالة كمون في انتظار ولادة جديدة.

إن توظيف الدَّارجة في «الغربة» يحقق أيضا سبقا حكائيا. فهو توظيف يراعي بحرص شديد الجوانب الصوتية والإشارات النطقية، ويعتمد بشكل متواتر على ما يُميِّزُ الدَّارجة من تركيز وجنوح متعمَّد نحو التلميح: فالجمل جد قصيرة، وتوجد مختزلة في مستوى التركيب إلى الحد الأدنى الذي يجعلها مفيدة بالمعنى

النحوي، والضمير يُمثّل العمود الفقري في كل ملفوظ، فهو لذلك يعتبر مظهرا آخر لبلاغة الإيجاز والتلميح، وهو قبل ذلك مكون أساسي في لغة التداول اليومي. وما يثير الانتباه بخاصة، هذا الحضور المميَّز لضمير الغائب في إحالته على الذي يملك القوة والنفوذ، فمثل هذا الاستعمال شائع في الأوساط الشعبية بالمغرب أثناء الحديث عن السلطة أو رموزها، فلا أحد يستشعر في نفسه الحاجة إلى الاستفسار عما يحيل عليه هو أو هم أو واو الجماعة في الفعل الماضي، لما يقوم بين المتكلم والمستمع من سنن تواصلي قلما يخطىء فهم المقصود في مثل هذا السياق، وعلامات الوقف لها أيضا بحكم دقة استعمالها، دور هام في بنية الملفوظات وعلاقاتها الدلالية، إنها تزيل الالتباس الوارد في مثل هذه الصيغ ذات التركيب الموجز والممعنة في الاشتغال على الضمير.

وبين هذا وذاك يبدو الكلام مدموغا بنبرة من يصدر عنه ووضعية تلفظه: فنبرة الابتهاج والإحساس بالظفر المهيمنة في المقطع الأول، وهو خاتمة الفصل الأول من الرواية، مبعثها روح المبادرة التي أُلِّفت بين شخصيتي أغرام وشعيب، في حين تقترن نبرة الحزم والإحساس بالحاجة إلى الغبور والانزواء المميزة لفقرات من المقطع الثاني وهو من الصفحات الأخيرة من الرواية، هذه النبرة مبعثها ما آلت إليه المبادرة من فشل وإجهاض بعد أن:

> «حُلَّ الفريق وحُرِّمَ اللعب خمدت النار وعاد السكون همدت الأرض واستقر الكون لن أخاطب ذات الإسمين لن أتكلف بفايق. ترجع به الفراش كحشية مطاط طفت على وجه البحر في صهد صيف جاء بعد شتاء ممطر» (ص. 367).

وتقف لهجة اللزوم والنفوذ المقترنة بضمير الغائب المحيل على رجال السلطة حائلا ومبررا في الوقت ذاته لما يميز لهجة سرحان من هدوء و«تعقل» ومواساة تجاه الأم في لهجتها المنكسرة والمتشبعة حزنا وحنينا.

مجمل هذه الصور التشخيصية تضفي على استعمال الدارجة بالرواية ملامح تصلها بسجل الخطاب التقويمي الذي بمقدار ما يقوي ذاتية الكلام بمقدار ما يساهم في إلقاء ضوء جديد على اللغة نفسها. والعنصران معا يتشثلان هذا الاستعمال من قيود النظرة السلفية للغة، ومن قيود ما يعرف بـ «اللغة الثالثة» التي كثيرا ما انتقدها عبد الله العروي، وذهب إلى القول بأن استعمالها لن

يــؤدي إلى أيـــــة نتــيجة ســـوى الحيلولـــة دون استمرارية مقروئية النص الروائي.[25]

## اشتغــــال الأجنــاس المتخلِّلَـــــة:

لقــد أمســى النقد الذاتي للخطاب أو تفكير الخطاب في ذاته، ظاهرة ملحوظة ما فتئ حضورها يتسع، ودورها التكويني يزداد أهمية في نصوص الرواية المغاربـــية والعربية عموما. وعبر مواربات هذه الظاهرة ندرك بوضوح خطاب المؤلـــف عـــن إبداعه وعن صورة الكتابة والتأليف الأدبيين لديه، وندرك أيضا عملـــيات الـــتداخل النصي في حوارها الذي يتجاذبه التنافس والتعالق والتناقض أحيانا والتكامـــل فـــي الغالـــب.

وفي «الفـــريق» تحضـــر الخطابات الواصفة بشكل كثيف متلفظا بها من طرف الشخصيات أو مروية عنها أحيانا. حضور هذه الخطابات يؤدي وظائف بنـــيوية وتكوينـــية حيوية، لأنه يجعل من تفكير الخطاب في ذاته منبعا من منابع شـــعرية الــــرواية وجماليتها، ولأنه يغني الكتابة ببعد معرفي وثقافي غني ومتداخل يُؤسِّـــس لكـــتابة رواية جامعة. هذه الخطابات ترد مبثوثة في ثنايا فصول الرواية وشذراتها، مقترنة في الغالب بشخصيات **علي نور**، كاتب قصة يجتاز أزمة إبداع وتعـــبير، وتخلّـــى عن النشر لأنه «غير قادر على الكتابة ببراعة وتلقائية» ([illegible])، و**سرحان**، مثقف وفنان مهتم منذ أعوام بالموسيقى، تخلى عن تعاقد مع متحف اليونســـكو لتسجيل ألحان العالم، و**حميطة**، مستخدمة بدار نشر فرنسية بباريس سابقا، ثم ربَّـــة مطعم بطنجة يؤمه الكتاب والفنانون والصحفيون والمثقفون الأجانب ممن هاجروا إلى طنجة بحثا عن جو «يوافق الكتابة والتأليف».

وفضـــلا عن هذه الملفوظات الواصفة المبثوثة، يخصص عبد الله العروي الفصـــل الـــثاني عشر من الرواية ليثير بشكل حواري أخذا وردا مفصلا عن الكتابة، لكن من زاوية أزمتها. والملامح التي يتم التركيز عليها بخصوص أزمة الكتابة هـــذه، تهـــم انقطاع الكاتب وصمته، أو غياب موضوع الرواية وفقدانه، أو

25–يؤكد عبد الله العروي في حواره بمجلة "كل العرب" ([illegible]) أن استعمال ما يسميه البعض بـــ (اللغة الثالثة) أي اللغة الصحفية للتعبير الروائي، لن يؤدي إلى أية نتيجة. هذا تصعب مثلا قراءة روايات نجيب محفوظ لتكراريتها، وهي تكرارية عائدة إلى استعمال هذه اللغة الثالثة".

تكراريته ودورانه على نفسه بطريقة تراكمية تجعل من الكتابة «كوكتيلا» عجيبا تـــتلاقى فيه اللمسة الواقعية، بأخرى رومانسية، بثالثة انتمائية وتتدافع فيه الدمعة والابتســـامة والغضـــب (271)، أوبسبب عوامل السوق التي تتحكم في تداول الكـــتاب الأدبي وتفرض موضوعا ما أو أسلوبا ما في الكتابة باعتبارهما يمتلكان الجاذبـــية والمقروئـــية. المستوى الأول من هذا الحوار يجري على لسان علي نور وحـــده وعـــبر تداعياته وخواطره ومذكراته وشذرات من قصصه ورسائله إلى خمـــيطة. هذه التداعيات تغطي الصفحات من 259 إلى 268 من الفصل 12، وتملأ مســـاحة أربـــع شذرات نصية (78 – 81). تداعيات يستحضرها علي نور أثناء رحلـــته بالقطار من الرباط إلى طنجة في طريقه «إلى خميطة وأصدقائها الكتاب المغـــتربين الذين انتُشلوا من أرضِ القيقب والزَّان، بَاحثا عن موضوع» (265). والـــرحلة والقطار كَلاهما فضاء ملائم ووجيه للاستعادة والتذكر، والتخيُّلات والـــرُّؤى، وللحوار مع الذات وعنها. وهي تقنية روائية دالة وفعالة، وتسمح هنا بـــتكوين صورة عن الكاتب المغمور، وعما يعتبره أزمة إبداع وتعبير، سيحاور بصددها كتابا وفنانين لهم مكانتهم وصيتهم «عالميا».

أما المستوى الثاني من هذا الحوار فيغطي باقي صفحات الفصل 12 (268-278). ويـــتألف من شذرة نصية واحدة (82). ويأخذ الحوار هنا شكل مناظرة يتـــبادل أطراف الحديث فيها علي نور وريكاردو ووليم وأندرو وخوان وخميطة التي تنسق التناظر وتدير أشغاله. وجميع هؤلاء كتاب ومبدعون ينتمون إلى ضفتي البحر الأبيض المتوسط ويتناقشون فيما بينهم عن الكتابة بما هي «سلطان منهار»، أو بمـــا هـــي «الموضوع الغائب المعجز». ومن خلال هذا الموضوع تثار قضايا أخـــرى مـــترابطة يســـتدعيها النقاش، وسعة تجربة المتناظرين وغنى معارفهم، وانـــتماؤهم إلى ثقافتين: العربية (علي نور وخميطة) والأوروبية (باقي الكتاب). فضـــاء هذا الحوار هو طنجة ذات العوائد التي لا توجد في المدن المغربية الأخرى «عوائد يمكن أن نسميها متوسطية تشاركها فيها موانىء غرب حوض المتوسط» (ص. 214). ومكانـــه مطعم المتره الذي أقفل أبوابه في الثامنة في وجه الزبناء كي يســـتقبل فقط الضيوف المدعوين لهذه الأمسية. «لكن من وراء الزجاج كانت تسمع أصوات حركة دائبة: خطى خميطة بين المطبخ والقاعة، احتكاك الكؤوس على الكونطوار. أصوات وليم وريكاردو، تنقيطات أندرو على القيثارة» (ص. 268).

إنها علامات الابتهاج والاحتفال، تجعل من جو المناظرة جو وليمة يتداخل فيها الحوار الأدبي حول موضوع متشعِّب بتَناول الطعام والشراب المتنوعين حيث «جلـــس الجميع إلى المائدة المليئة بأنواع المَشهيات، السمكية والخضرية الطازجة والمُرَقَّدَة» (ص. 269)، وحيث «طلب خوان زجاجة نبيذ. منذ أن بدأت الوليمة وهـــو يتذوق أنواع النبيذ مع كل الأطباق. يأكل قليلا ويشرب كثيرا كعادته» (ص. 278)... يتعلق الأمر إذن بما يعرف في الآداب الكلاسيكية القديمة بالمأدبة، ذلـــك التقلـــيد الثقافي والفلسفي الذي يعود تسنينه إلى الإغريق. وتعتبر «مأدبة أفلاطون» نموذجه الذائع الصيت.

هكـــذا تســـتوعب «الفريق» قالبا حواريا فلسفيا هو قالب أدب المآدب الـــذي ظهر في عهد الحوار السقراطي، وتطور بعد ذلك عبر العصور، تستوعبه بـــتحويل اتجاهـــه ومضمونه ومبناه. فالرواية تتمثل هذا التقليد في صيغة جنس متخلل، يدخل إليها التعدد اللساني ويحتفظ مع ذلك بمرونته الأسلوبية. وفي ضوء هـــذا التمثل تؤثث ا«الفريق» جسمها النصي بخصائص هذا الصنف من التعبير. ويتجلى ذلك في ما يلي:

**1** – تتمـــيـــز الكلمـــة هنـــا ***بسمتها الحـــواريـــة*** لا بسبـــب تعدد الشخصـــيـــات والنبرات، بل فضلا عن ذلك لأنها ملفوظ مشبع بأقوال الغير. تترجمه الحكايات والعبارات الفنية والنقدية والصحفية مقتبسة ومستعرضة ومسندة أعلام كتاب حقيقيين معروفين ولهم وضعهم الاعتباري في لائحة الأدب العالمي (أوسكار وايلد، تورجنيف، تشيخوف، جويس، فرجيل، وهوميروس...) تتردد على ألســـنة المـــتحاورين اقتباسا واستدلالا. وهي كلمة حوارية لأن [illegible] متعـــته الغامرة بفنه بطرق فكرية، بحشد كم هائل من معرفة عن [illegible] فيجعل مـــن تـــباين الشخصـــيات وحوارهـــم في الأدب [illegible] أفكار وتصورات ومرجعيات. فقوة حضور خطابات الغير في هذه الحوارية - المأدبة تضاعف من حيوية الملفوظ ودراميته وحواريته.

2 – للكلمة بعد ذلك *توجُّه طقوسي شعائري* تستمده من الفضاء الولائمي، وتعكسه عبارة الإعلان عن إغلاق المطعم:

> «الساعة الثامنة. مطعم المتره مغلق لسبب طارىء، هذا ما كتب على الباب بالإسبانية والفرنسية» (ص. 268).

والترحيب بالضيوف وترتيب جلوسهم «صفقت خميطة: تفضلوا لن ننتظر أكثر. الغائب خائب. علي اجلس على يميني، وليم على يساري وأندرو أمامي. تفضَّلوا بكؤوسكم». وعبارات افتتاح المأدبة والتلميح إلى تيمتها:

> «قالت خميطة: حضرت لكل واحد منكم، حتى الغياب ما يهوى. ستأتي الأطباق في وقتها... عليكم بالصبر ولا تكونوا همين. أزيد كلمة واحدة في شأن ضيف اليوم... أريدكم أن تستدرجوه إلى الكلام... علي نور يأتينا من داخل البلد لنسمع إليه. سأبدأ بطرح سؤال عليكم جميعا...» (ص. 269).

هذه العبارات ترسم بوضوح ودون كلفة طقس هذه المأدبة وشعائرها التي تبدو بمثابة مناسك وحدود لها قوة التنظيم والتوجيه والإقصاء لما هو خارج عن دائرتها، فللطقس أو الشعيرة هذا الإيحاء بالمقدس «الدنيوي» لارتباطه بالاحتفال، والحضور الجماعي، والانتظام.

الكلمة هنا طقوسية لأنها تعين «مقدسها» ذاك، وتشي بالاحتفاء والضيافة والاستلذاذ الفكري والذهني (الحوار والتناظر) والحسي (الغذاء والشراب والسخرية). *وهي طقسية لما يطبع التخاطب بها من لياقة وتودد أو* دعابة يقتضيها السياق: «قل لي يا صديقي المهذب. ما هو موضوعك؟» (ص. 268)، «حبيبتي كلمة واحدة من فضلك.. ولك يا ربة الجمال والطعام» (ص. 269)، «إلي، إلي يا أولادي» (ص. 271)، «يا سيدتي الجميلة انظري إلى هذا الطبق الفارغ» (ص. 274)، «لا عليك سيدتي المضيافة العاطرة » (ص. 277)، «حاضر.. سيدتي الكريمة. لا أكلم خوان البتة. لا شيء يجمع بيننا. أنا حر وهو عبد» (ص. 278)... طقوسية الكلمة هي الأخرى فيها استدعاء حذف المغاير زمنا كان أو شخصا أو مؤلفا أو عادة. لكنها طقوسية مرفوعة الكلفة تتسم بالصراحة التي هي ثمرة الألفة والحميمية: فريكاردو يفضل أن يلجأ «في هذا الجمع المؤدي إلى السكوت» فيترك «لعالم الصمت والسكون» (ص.

269) في البداية، لكنه يخرج عن صمته ويبتسم بخبث وينادي «إليّ يا أولادي، ... هذا مشكلي منذ عهد فرجيل. تعرفون فرجيل وما فعل؟ قلد هوميروس» (ص. 271). ويندمج بعد ذلك في الحوار، وبعد برهة من تجاذب أطراف الحديث ينتبه ريكاردو إلى أن الطبق بعد أن أفرغ من محتواه لم يعد يشيرُ إلا إليه هو، فيوظف هذا الوصف مدخلا للتعبير عن شيء آخر يخاطب به عليا ويعقبُ عليه: «اترك الظاهر الموجود الواقعي لمن يريد احتواءه والتفِتْ إلى اتجاه آخر. منذ لا ترفقني في تجوالي يا صديقي؟» (ص. 274). ويظل ويليم يحاور ويداور ويداعب ويشرب إلى أن يضع «فجأة كأسه دون أن يفرغه من سؤره على المائدة. في نفس الوقت مالت رأسه نحو ذراعه اليمنى الممدودة أمامه. فقطع الكلام على الجميع» (ص. 278). ونكتشف من خلال تعقيب السارد العليم في خاتمة الشذرة النصية أن ارتفاع الكلفة ليس فقط ميزة في الملفوظ الروائي، بل أيضا هو خاصية تطبع المأدبة ككل، أي تسم وضعية التلفظ ذاها.

3 – إن التوجه الغالب على الملفوظ الروائي هنا هو ***الامتلاء بالازدواج القيمي*** حيث تصبح «الحقيقة» لها أكثر من وجه، وحيث موضوعات تحمل أكثر من معنى: ففي رحم هذا الملفوظ تتلاقى متعتان تتذوقهما الشخصيات بعضهم في آن واحد: متعة الاستلذاذ الروحي بالحوار الأدبي والفني بجد وتوتر، ومتعة الاستلذاذ الحسي المرح والضاحك بمحتويات الوليمة من طعام وشراب. ويأخذ الازدواج القيمي بعدا آخر عندما نصله بفكرة حوار الثقافات التي يُحرِّك كُتّاب المأدبة ويضفي على ردودهم طابع التوتر، [illegible] والرغبة في تحصيله في الآن نفسه: فخوان وهو يتصور أن الكتابة بالإنكليزية [illegible] عليا قائلا: «لماذا لا تجرِّبْه يا علي؟ قرّاؤك لم يسمعوا بعد. [illegible] عليك أنت». فيرد علي بتوتر: «أنا أول القراء. قرائي عرب وفرنسيون حسبي إذن من قراء ولْيم الذين سئموا الكوكتيل المذكور. لو لم أقرأ خبر الحكاية المحزنة [انتحار طالب يوم العيد، ص. 270] في الجريدة [illegible] هذا استذكار» (ص. 217). إن الحوار بين الثقافات شيء ضروري للهوية، مادامت الهوية تتولد من الاختلاف. لكن هذا الحوار ليس بدون ثمن ولا بدون تأزم. فقد يؤدي إلى التقليد وقد يصبح هذا مجرد نقل من لغة إلى أخرى تفضحه الترجمة (شعور علي ص. 272 – 273). وقد يصبح الوعي بأخطار التقليد

والذي أدى بعلي إلى اجتياز أزمة إبداع وتعبير، مدعاة للالتباس وعدم الفهم بالنسبة للآخر، وهذه هي حالة وليم على سبيل المثال، فهو يرفع كأسه تجاه علي ويقول:

> «الحقيقة أني لا أفهم ماذا تعني. أنظر إليك وأقول لنفسي: هذا رأيته في عدن، وفي وطن عبد الله المجنون... الشمس والذباب... هنا ريح ونيلة، هناك عواصف ومرجان.. لا أفهمك سيدي ولا أنت سنيور» (ص. 277).

أو يقول:

> «قرأتَ كثيرا. ويا حبذا لو لم تقرأ. غيرك ممن لم يقرأ قد يكتب حول فولوديا بالجلباب وقد يسمي تشيخوف الجلباب والطربوش» (ص. 274)... «شاهدت أفلاما كثيرة. اسكت أنت واترك الميدان لغيرك ممن لم يستطع أن يشاهد أفلاما كثيرة أو يطالع كتبا كثيرة» (ص. 273).

فالحوار بين الثقافات محفوف إذن بالسخرية وبالتراتبية، وبقدر ما قد يهدده التقوقع «ها! ها! ولماذا الترجمة؟ كل واحد في داره» (وليم، ص. 273)، قد يغنيه الشعور بالحاجة إلى تصحيح نظرة الذات إلى نفسها لدرجة يصبح الآخر مرآة للذات وإعادة تقويم لها:

> «- أنا سجين الكلمة، سجين دون كيخوته، المرآة السحرية (...). أنا من الشمال. جئت إلى هنا (طنجة) لأرى شؤون وطني مقلوبة، آملا أن قلبها يرد إليها وجهها الطبيعي. آمل والأمل غير ممنوع» (خوان، ص. 278).

فالتثاقف جزء من الثقافة، وشقاء الوعي جزء من الوعي ذاته. ذاك هو ما يكشف عنه الحوار بين شخصيات المأدبة في المستوى الأعمق أو البعيد، إنها شخصيات تعيش وعيها بالذات بما هي «ماهية مزدوجة ومرتبكة في التناقض»: القبول بالآخر الآتي من جنوب البحر الأبيض المتوسط، لكن كما هو وفي الحالة التي هو عليها مثيرا للمتعة والدهشة وعدم الفهم معا، والقبول بالآخر الآتي من شمال البحر الأبيض المتوسط بتمثله ثقافيا وأدبيا ورفض تقليده مع ذلك، بما أن التقليد يرادف النقل أو ينطوي على مثل هذا الخوف. وتظل أفضل نتيجة لحوار الثقافات من هذا المنظور، وبهذا التوتر والقلق، هي النظرة النقدية الموجهة من

الذات للذات نفسها. هنا يكمن المظهر الأساسي لازدواج القيمة المُميِّز للمفوظات هذا الحوار الولائمي الفني والمُمتِع.

4 – *سعة الإحالة:* وهي سمة تميز ثقافة الصفوة، وشخصيات المأدبة من هذه الفئة. لكن سعة الإحالة هذه تتسم بالتكثيف والتلميح والدعابة والنقد. ومن خلالها تبدو معارف الشخصيات المتظمة المعبر بها وعنها «نسقا من المرايا النقدية المنعكسة»، تدهشنا أكثر ما تدهشنا «بألمعية التعبير عنها». ذلك أن فكرة البلاغة الفكرية على حد تعبير نورثرُب فراي تقول: « إنه لا شيء يُبَنى من كلمات يعلو على طبيعة الكلمات وشروطها. وإن طبيعة العقل وشروطه مُضَمَّنة في بلاغةً اللغة مـــادام هذا العقل يتخذ لنفسه شكلا لغويا»[26] ولسعة الإحالة في هذه «المأدبة» وظيفـــتان أخريتان: تنسيب الخطاب الذاتي للمؤلف والشخصية والدلالة الممكنة للـــرواية، وتلويـــن الخطاب الروائي بشكل تعبيري له سياقه وخصوصياته تلوينا يضـــفي على الشكل الروائي طابع كونه مولّدا وهجينا ويستجيب لنداء الفكر، نداء تعقيل وسائل التعبير وتقنيته وليس أبدا معطى جاهزا.

هذا التلوين يمثّلُ أحد مظاهر التعدُّد اللساني من جانب، ويمثّل من جانب ثان إحدى وسائل الإيهام الفني بالواقع، لأن قالب المأدبة في الرواية يحضر كذلك باعتَـــباره أثرا من آثار الواقع[27]، وليس فقط بوصفه تقليدا أدبيا مكرسا في الثقافة الكلاسيكية وثقافة الصفوة. ذلك أن فكرة «عشاء – عمل» أو«عشاء – نقاش» أصـــبحت تقلـــيدا شـــائعا بالمغـــرب المعاصر، يوظفه رجال المال والأعمال والمؤسســـات والنخـــب، والجمعـــيات، بل وحتى بعض الأسر [illegible] فكرة الصالونات الأدبية تتخذ من هذه الصيغة الجديدة «المأدبة» منصة لحوار [illegible]

[26] *تشريح النقد*، م. س.، ص. 448.

[27] وقـــد يكـــون أثرا من آثار الثقافة العربية الإسلامية الكلاسيكية [illegible] والمجالس العلمية، [illegible] العـــلماء فقيه أو أديب [illegible] والبحث من خلال ذلك عن سبُل الحظوة والترقية الاجتماعية. [illegible] والوقيعة والضيمرة بين الجلسَـــاء. كما أن «العمه» [illegible] أو يكون مصدرا للتزيين وللمؤانسة. انظر: علي أومليل، *[illegible]*. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1996.

موضوع ما أو بصدد تكريم عمل فني أو فكري أو شخصية. ومن هذه الزاوية فحـــوار المأدبة يدل في جانب منه ويكرِّس عزلة عليّ عن محيطه وانفصاله فكريا وثقافيا عنه، إنه الشعور الذي كان علي يئن تحت وطأته حيث يعيش معزولا عن المجرى العادي للحياة والزمن قبل المأدبة:

> «أنت في طنجة تخالطين السواح والكتاب المهاجرين، وأنا في أطراف البلاد أعيش وحيدا محاطا بتلاميذ صغار» (ص. 141).

ولم يـــبدِّد حوار المأدبة هذا الشعور، فأصبح عليٌّ مثل «الماشين في نومهم»[28] لا تســـنده قـــيم الماضي لتمزُّقها وعدم كفايتها للحاضر، ولا تسنده ثقافته وقيمه العصـــرية لأنهـــا لم تصل به بعد إلى بديل أو معادل مقنع لتجاوز أزمة إبداعه وتعبيره. بل إن اندماج علي نور في «الفعل» نفسه، لم يبدِّدْ لديه هذا الشعور ولا هـــذا الوضـــع، لأن مشاركته بالحضور في المباراة الحاسمة كانت سطحية ومن فوق:

> «فكـــر عـــلي نور، الموضوع هو تجاوب الصوتين معا، الموضوع حاضر مع الحاضرين هنا ونحن نجري وراءه منذ عقـــود في ربوع خالية حيث لا حركة ولا حياة، حيث التقاطـــيع والتقاسيم، حيث تناغم الأصوات الخالية من أي مضمون. الموضوع في التقاليع؟.. فاتني الموضوع وسيفوتني باستمرار» (ص. 331).

إنهـــــا المعضلـــة التي يرمز إليها الروائي هرمان بروخ بعبارتي «لم يعد» و«ليـــس بعد» معضلة مَنْ فقد ماضيه أو تخلى عنه، دون أن يبلور بدائل جديدة مقنعة، وملائمة، أي دون أن يمتلك حاضره. وهذا هو الخيط الرابط بين محكي الموضـــوع الغائب المعجز - محكي المأدبة - وبين المحكي الإطار بالرواية: فوضع

---

[28] عنوان رواية الروائي الألماني الشهير هرمان بروخ H. Broch (1886-1951)، صدرت سنتي 1931-1932. «أمـــا الماشون في نومهم» الذين يشير إليهم العنوان فهم «الذين يعيشون بين نظامين من القيم أو [illegible] من الواقع التاريخي. وقد اضطربت حياتهم بتدخل ذلك اللاعقلاني الذي كثيرا ما يسميه بروخ «الانفـــتاح من تحت»» أي أن شيئا قد حدث ليمزق النمط المستوي والعقلاني ظاهريا الذي عاشوا فيه حـــتى الآن. فلم يعد تسندهم قيم الماضي ولا نظمهم الجزئية الحالية، ولم يكتشفوا بعد بديلا أو معادلا مقنعا». [illegible]، *أبعاد الرواية الحديثة، نصوص ألمانية وقرائن أوروبية*، ترجمة د. إحسان عباس [illegible]، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ص. 167.

الفريق الذي بادر شعيب وأغرام بتأسيسه ولجنة المساندة بدعمه، هو وضع «الماشين في نومهم» تماما. فالفريق من حيث الفكرة والنية عصري ينشد قطع العلائق مع العوائد، وهو عصري كذلك من حيث الإطار المتمثل في تشييد ناد يغذي الفريق اجتماعيا باستقطاب السكان، وذهنيا وتربويا وترفيها بتنظيم المحاضرات والندوات وأدوات اللعب والتنشيط الجديدة. لكن الفريق مشدود إلى التقاليد مَحكوم بها من حيث الأسس والعلاقات الناظمة له: فهو يقوم على فكرة «أولاد البلد» ذات الإيحاء القبَلي الواضح، ومشدود إلى المصادفة ولعبة الحظ السعيد المشفوعة بالتبرُّك والتيمُّن بالأسماء، والرقى والأضرحة، وحين أعضاء لجنة المساندة يربطهم بالمشروع الانجذاب أكثر من الاقتناع، والرغبة في تحقيق أغراض شخصية:

> «- عندي فكرة، كنت خازنها لوقت الانتخابات. ننظم حفلة ونستدعي أولاد البلد. لهذا كنت هيأت تقدمة في الأصل» (أغرام مخاطبا شعيبا، ص. 38).

أو التخلص من وحشة العزلة والهشاشة، إنه مشروع مهدد أيضا بما يوجه تفكير رجالات السلطة من هاجس أمني له الأولوية في التعامل مع الاشياء وتقويمها. فضلا عن أن المؤسسين والمساندين باستثناء شعيب وإبراهيم سرحان كلهم يعيشون بعيدا عن الصديقية فضاء المشروع. فالفريق يتأسس إذن في شبه عزلة عن المحيط وعن أرض الواقع، فسهل لذلك الالتفاف عليه وإفشاله وتحميله مسؤولية الهزَّات الاجتماعية التي شهدتها البيضاء في نفس يوم مباراة الخميس وأودت بشعيب إلى السجن وبالفريق إلى الحل والتوقيف.

## مستويات اللغة والتعبير وشعريتهما:

بمثل هذا الاشتغال الفني المركب تتناص رواية «الفريق» مع عدة أجناس تعبيرية تحضر فيها بوصفها أجناسا متخللة تحاورها الرواية بما هي شكل مشيد من الواقع، وتحمل لغاتها إلى الرواية فتكسر نوع الكتابة وأحادية منظوره وصوته، وذلك من مثَل (الرسائل، والاعترافات، والمحاضرات، والمقالات الصحفية، وأصناف السرود التراثية والفيلمية والصحفية). وبمثل هذا الاشتغال تشخِّص «الفريق» كذلك مختلف اللغات الاجتماعية والرطانات واللغات المحكية وأصناف الكلام الآمر. إنه تشخيص يدرج مختلف عناصر اللغات وصورها في

نسق حواري منسَّق يكشف بشكل عميق عن أن «الرواية توسيع للأفق اللساني وتعميق له، إنها تُنقي وتشحذ إدراكنا للفروقات الاجتماعية واللسانية»[29].

وبالفعل، فاللغات المشخَّصة أدبيا بالفريق متنوعة ومتباينة. إنها لغات ملموسة ومعيشة وذات منبع اجتماعي أو فردي أو أدبي ثقافي. ومن هذه اللغات:

* اللغات الاجتماعية المقترنة بفئتي الموظفين والمهنيين الكبار والمتوسطين. ولهذه الفئات دور أساسي في الحركية الاجتماعية والمجتمعية بالمغرب المعاصر. وإذا كان القسم الأعلى منها هو الذي يضطلع بمسؤولية تهييء المناخ والملفات لاتخاذ القرار وللإشراف على تنفيذه بعد ذلك لتوسيع دائرة امتيازاته، فالقسم الأدنى من هذه الفئات يشكل في الغالب موضوع هذا القرار وضحيته أحيانا، ومن هنا يضطلع في الغالب وبالمقابل بمقاومة هذا القرار أو بالعمل على إعادة تكييفه للحد من الإضرار بمصالحه. لغة هذه الفئات بصنفيها مزيج وفسيفساء شديدة التنوع، بفعل تنوع لغاتها الأم (العربية العامية، الأمازيغيات، الفرنسية)، وبفعل اتساع دائرة اللغة المحكية في الشارع وفي التداول اليومي، وبسبب تغلغل الفرنسية في لغة المال والاقتصاد وفي الأوراق الإدراية، ثم بحكم المراتب والمواقع التي تشغلها وترتبط بها هذه الفئات، وبحسب اختلاف المرجعيات. هذا المزيج المركب هو الذي حرصت «الفريق» على التشخيص الأدبي لعناصره ووسائل تعبيره، فجاءت لذلك متعددة اللغات والأساليب لتعدد المصالح وتباينها.

* اللغات الاجتماعية للمجموعات الاجتماعية المؤقتة أو غير القارة من مثل لغة الخدم ولغة التجمهرات بالملاعب الرياضية ولغة الاجتماعات الإدارية أو السياسية ولغة مجموعات الضغط التي تتوحَّد بسبب التهديد الذي تتعرض له مصالحها في وقت محدَّد – مجموعة أعضاء المجلس البلدي – مثلا: فلغة هذه المجموعة «بالفريق» تمثل جزءا من اللغة الآمرة أو صورة من صور لغة السلطة، إنها تتحوَّل ساعة الشعور بالخطر إلى لغة تستوحي سجلاتها من معجم قوامه

[29] - حتين. *الخطاب الروائي*، م. س.، ص. 113.

ألفاظ ومفردات التآمر والاستعلاء واستدراج المخاطب للإيقاع بـه في دائـرة المحظور (ص. 281 – 290). و(ص. 189 – 195).

* اللغات الفردية النابعة من الاستبطان الذاتي ومن الحاجة إلى البوح بما في أعماق النفس. وجديد هذا المستوى في «الفريق» هو اتساع دائرة الشـخصيات التي تستبطن ذاتها وتتحدث إلى نفسها وعنها بمعجم ورصيد لغويين خـاصين جدا. بينما كانت هذه اللغة تكاد تكون هي السـمة المميزة لشـخصية أو شخصيتين لا أكثر في روايتي العروي السابقتين «اليتيم» و«الغربة».

* لغة الأجناس التعبيرية العالمة والشفوية، البشرية والقدسية، إنها اللغة الـتي تعين سياق التقاليد الأدبية والثقافية السائدة بمغرب اليوم، الموروث منها والمبتكـر والمقتبس. إنها لغة تصور من بعيد مرجعية أديب من حجم عبـد الله العـروي، وكذا منابع تكوينه الثقافي، وتلمِّح في الآن نفسه إلى ثقافة المحيط وسبل تلقيـها والتفاعل معها.

والمقصود باللغة هنا بالطبع هو الرصيد المعجمي، ومجمل البنيات التركيبيـة والدلالية السردية، اللذان يسمان كل مستوى من المستويات اللغويـة الأربعـة ويفردانه بالقياس إلى غيره، ويتحقق بهما (المعجم والبنيات) التعـدد التعبـيري واللغوي «بالفريق» حيث تتداخل بها ثلاثة مستويات أسلوبية:

* أسلوب السرد العام والذي يتلفظ به السارد العليم والمؤلف الضمـني ويحرص على الإبلاغ وتحافظ الكلمة فيه على سمات المباشرة والإخبار والتسمية.

* أسلوب يحدد لغة الشخصيات الروائية من حيث هي فئات سـيميائية ودلالية ومن حيث هي أيضا علامات تملأ رتبة وموقعا وموقفا ينبع من تمثلهـا الخاصة.

* مستوى تعبيري يخصص أسلوب الكاتب والرواية ككل. وفي كـل هذه الأساليب واللغات يبدو عبد الله العروي الروائي مشدودا إلى تفضيل المصالح الأدبية على المصالح اللغوية، وهي خاصية تطالعنا في كل الوحدات التأليفية للنص الروائي، في وحدات التعبير المونولوجي للشخصيات. ووحدات السرد العـام، ووحدات الحوار المباشر بين الشخصيات.

وتستمد هذه الأساليب والمستويات التعبيرية المشيِّدَة للتعدُّد اللغوي خصائصها البنيوية ومَلامحها اللفظية المنتجة لأدبيتها أو شعريتها من تضافر العناصر التالية:

**1** – التنضيد[30] التراتبي للغات والنصوص والقوالب التعبيرية بشكل يضفي على الخطاب النِّسبيَّة والموضوعية، ويجعل من النص طبقات لغوية متجانسة المعمار.

**2** – تشخيص صور المتكلمين مصحوبة بنبراتهم وتكوينهم وأوضاع تلفظهم وتثميناتهم، بكيفية تجلي أدبيا ما يميز شبكة شخصيات الرواية من تفاوت فئوي وتراتب اجتماعي متمفصل، وتضارب حاد في المصالح، وتباين ثقافي ومرجعي.

**3** – خلق التواصل الطبيعي بين أشكال التعبير وأساليبه المتباينة عبر اللعب النصي الجدلي والساخروالنقدي بحدة، وعبر خلق استعارات جديدة، والتوظيف الضمني للعبة المرايا من خلال تقنية الانشطار والتوالد في المحكي واللغة معا.

**4** – التكثيف الدَّلالي للغات والأساليب بالأبعاد الصوفية والرمزية الساخرة والذاتية، وهو تكثيف يكشف بعمق عن أن النص الروائي والأدبي عامة مزدوج الشفرة، متعدد الدلالات والأبعاد.

**5** – أسلوب الرواية يعتمد على الأذن، أي على تمييز التعابير والنطق والجملة بكيفية تسمح بتمييز كل شخص بأسلوبه، مما يفسر حرص المؤلف على العناية بالجوانب الإصاتية والإشارات النطقية وما يقترن بهما من علامات الوقف والفصل والوصل أو عدمها عندما يصبح الكلام استبطانيا ذاتيا. هذه الإشارات إذا لم تكن كتابية خطية فالسارد هو من يصفها من خلال تعليقاته وتدخلاته الموجزة في ثنايا الحوار أو مطالع المونولوجات وخواتمهما.

---

[30] التنضيد: مدلوله في الأصل اللغوي هو أن نجعل المَتَاعَ بعضَه فوقَ بعض، أو أن نضم بعضَه إلى بعض، أو أن نبالغ في وضعه متراصفا؛ وفي جميع هذه الحالات لابد من حضور الاتساق (لسان العرب). والتنضيد من هذا المنظور، هو التراصف والتفرع إلى طبقات شريطة الاتساق. ويتسم التنضيد اللغوي في الرواية من منظور باختين بالقصدية. ومن وظائفه: التعديد (أي التكثير). والتراتب، وإضفاء النسقية، وحرف المعرفي.

وختاما، فحوارية اللغات وتعدد الأصوات في «الفريق» ينسجمان بقـــوة مع انشطار المحكيات، وتقطّع السرد، وتناوب المتكلمين، وهذا الانســـجام لـــه أسسنه الاجتماعية والثقافيـــة والجماليـــة، ويُمثّل ذلك مستوى آخر في التحليـــل يتجاوز حجم هذا الفصل. مثلما له أسسه في التجربة الإبداعية والفكرية لعبد الله العروي الذي طبع الحياة الثقافية بالمغرب والعالم العربي بروح النقـــد والتعقيـــل، والإلحاح على الحاجة إلى التاريخ، وإلى الإبداع والتخييل. إنه من بين المفكريـــن العرب القلائل ممن يدرجون تحليل الرواية في نطاق التحليل العقـــلاني للثقافـــة والمجتمع، سواء أكان موضوع التحليل هو التـــاريخ أو الفكـــر أو المفـــاهيم أو الإيديولوجيا. فليس العروي بكاتب روائي يقظ ومتميّز فحسب، بل هو أيضـــا قارىء ذكي وعميق للروايات.

## الفصـــــل الثانـــي:

# السُّخرية وتنـــوُّع السِّجـــلات اللُّغـــويـــة في «عـــرس بغـــــل»

«عـــرس بغل»[1] هي الرواية الثالثـــة التي صدرت للطاهر وطـــار. وهي تمثل نقلـــة خاصة في تجربته الإبداعية حتى بالنسبة لرواياته التالية لها. وتعتبر علامة متمـــيزة في تاريخ الرواية المغاربية. وقد لقيت من الاهتمام والنقد ما ضاعف من قيمـــتها ومكانتها على الصعيد العربي. إن بنياتها التأليفية، وصيغ اشتغال المتخيَّل والذاكرة واللغة بها تدرجها ضمن الرواية التي تحقق قانون التحول؛ فهي تمكِّنُ من تقديم تشكلات تيميـــة وشكلية جديدة. ومـــن أهـــم تجليات هذا التحقـــق:

**1** – الابتعاد عن التناول الأطروحي المباشر، والانزياح عن الموضوعات والأســـاليب السائدة في الرواية الجزائرية. فـــ «عرس بغل» تتخلى عن أطروحة «الشـــهداء وحرب التحرير» الأليفة في الإبداع الجزائري المعاصر، وتتحول عنها لتشخص تخييليا حالة التدهور والسقوط في القيم والعلاقات والشخصيات المنتجة لهـــا. إنهـــا تستلهم حالة مجتمع يعيش مخاض زحزحات وتغيرات سلبية تشييئية، أصابت منه الذهنيات والاختيارات والثورات وجعلتها «أعراس بغل» عقيمة، أو تنسل المختلَط والهجين. وفضلا عن «عرس بغل»، هناك كلمات مفاتيح[2]، تتكرر

[1] الطاهـــر وطـــار، **عـــرس بغـــل** (رواية). دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1978؛ منشورات روايات الهلال، ع. 471، القاهرة، مصر، 1988. وعلى هذه الطبعة تتم الإحالة داخل المتن.

[2] نستلهم هنا عبارة الكلمة المفتاح أو الكلمة الرمز بالمعنى الذي يوظفه به الروائي ميلان كونديرا، وبخاصة في روايته «*خفـــة الكائـــن التـــي لا تحتـــمل*». و*كتاب فـــن الروايـــة*»، غاليـــمار، 1986، ص. 46 و(149 – 187).

في الرواية وتنهض فيها بمثابة استعارات ترمز إلى جوهر هذا التدهور والسقـــوط:

الجرف والهاوية، الخـــق والمقبرة، بدلـــــة الاتصـــال (العـــازل الطـــبي)، والهزي(القواد)، الغليون والتخدير، كيان وحياة النفوس... فبفحص هذه الكلمـات الرموز في نسقها النصي ودلالاتها المحتملة البعيدة، نكتشـــف موضـــوع الروايـــة، والصورة التي تشيدها عن الشخصية المتخيلة والتي هي سند الحكايـــة وركيزتهـــا، نكتشف: الكائن النشاز، المفارق، المشيَّأ، الذي يحيا في الغربة والتوحُّد والتشـــوُّه: كيان الفقيه الزيتوني، الداعية، يتخلى عن الدعوة «ليصير هزيا [قوادا] يتبادل العشـــق مع غادة جميلة بماخور... فيه الكل يفرز ما في أعماقه». إن الرواية وهي تســـتلهم واقعا يؤشر النص على بعض مُعيِّناته، تنجز ذلك بالبعد عن الواقع إيجابيا، بأن تعـزل تأثيراته المباشرة، وتفسح مجال الســـرد أمام القريحة، وأمـــام الشـــعور الداخلـــي للشخصيات، وأمام استيهاماتها ورؤاها وذكرياتها. وهي بذلك تتخلص من السـببية الموضوعية، مستعيضة عنها بالتقطع والتداخل، ومن «الرصانة والجد» مســـتعيضة عنهما بالمفارقة والسخرية الهزليتين الضاحكتين[3]، لكـــن بحـــس تراجيـــدي ضمنـــي عميـــق.

---

[3] يحيل الهزلي في هذا السياق على ثلاثة مستويات من الإدراك الجمالي:
* الهزلي من حيث هو مغاير روائي يتسم باللعب اللغوي، وبالهزء، وأحد أنماط إدخال التعدد اللغوي للروايـــة من خلال التهجين. (باختين).
* الهزلي يتضمن جميع أشكال الضحك والتي توجد في تقابل أو تضاد مع الشـــعري. فعـــوض التكثيـــف والانفعال، يقوم الهزلي على تجريد العالم من الانفعال والعاطفية، ويقوي التنافر العاطفي. باختصار، الهـــزلي لا يأخذ العالم مأخذ الجد. (جون كوهن، «الهزلي والشعري» ضمن John COHEN *Poétique*, N° 61, 1985).
* الهزلي يحيل على كتابة تتسم بالفوضى للمنظمة. كتابة تحرر الطاقة الانفعالية للمكبوتة، وتقطع مع ما يســـميه برجسون بالنزعة الميكانيكية الملتصقة بالكائن الحي، وتقطع مع الحتمية، وتنزع القداسة عن الموضوع. نـــزع القداسة يعني معالجة القضايا الخطيرة والجادة بمنظور وقح، وهو أن نكون في وضع حرج على حدود للقبول، وهو أن نهاجم اللغة اللغة بواسطة التورية والتجنيس، أو بواسطة اللعب على اعتباطية العلامة، أو بواسطة للمعـنى مزدوج أو مضاعف. انظر: Denise JARDON, *Du comique dans le texte littéraire*, Ed. De Boeck - Duculot, Bruxelles, Paris, Gembloux, 1988. فالهزلي إذن شكل هجائي متنافر العناصر، انتهاكي، نفعي، ضـــاحك هازئ، و«الضحك حركة تهكم يؤلف لدى أي شعب قوة ضغط فعالة». لذلك فأهميته مزدوجة: محـــض جمالية فنية، أو سيكولوجية تحقيقية عامة.

2 – تشييد فضاء روائي دينامي ذي انسجام تكويني ووظيفي عميق مــع عالم الرواية وموضوعها الغالب، وشخصياتها. هذا الفضاء المشـــيَّد في «عـــرس بغل» يتجاوز كونه مكانا تتالى فيه الأفعال ليصبح زمنا خاصا لهـــذه الأفعـــال. الفضاء هنا علاقة متبادلة بين الزمان والمكان، ومركز تنظيمي للأحداث الرئيسية. إنه يمثل صورة من صور الكرونوتوب كما حلله ووصفه بـــاختين. المـــاخور، والمقبرة، ثم الشارع في نهاية الرواية، وهي الأمكنة المهيمنة في الرواية، هي الـــتي تنظم الأحداث وتنتظمها. إنها من حيث مكوناتها قريبة من مفهوم العتبة لـــدى باختين. إنها أماكن الانعطاف والتغير المفاجئ في حياة الشخصيات: فعنـــد أول اصطدام لـــ «كيان» بالماخور سينقلب من داعية إلى هُزِّي [قواد] ، وداخل هذا الماخور ستعيش باقي الشخصيات رمقها الأخير وأزماتها وتوتراتها ومصائرهـــا المفجعة وقد «انطلقت رصاصة، تشق الظلمة، امتلأ الشارع بصفارات الإنـــذار» (ص. 141). وفي هذا الفضاء يلتقي عرضا وبشكل عابر لكنه مـــأزوم، كـــل الأقوياء بالرواية: أقوياء الجسد، وأقوياء المال، وأقوياء الرأي أو الجاه، ثم أخـــيرا أقوياء السلطـــة، يلتقـــون متنافسيـــن متخاصمين حول، ومن أجـــل حيـــاة النفوس، أو المال، أو الحظوة، أو حيازة الماخور نفسه. في الماخور كذلك سيهزم الواقعُ الملموس رغم تدهوره وانحطاطه (العنابية ربة الماخور)، الأفكـــار (كيـــان الداعية الزيتوني) لتعاليها وانفصالها عن هذا الواقع نفسه.

فضاءات العتبة هاته رغم انفصالها المكاني، فهي متصلة وفي حالة تقـــاطع وتداخل زماني. وتنهض شخصية الحاج كيان بدور الجسر الواصل بينها. ورغـــم انغلاقها في الظاهر فهي مفتوحة في الحقيقة على الواقـــع الخـــارجي الفسيـــح والمتناقض، لأنها محكومة ببنيته القائمة على التبادل، الذي يجعل من كل شـــيء أو فعل أو كائن سلعة لا قيمة لها إلا فيما تُدِره من أرباح. فداخل الماخور تتداخـــل القيم والتصنيفات الاجتماعية وتنمحي الحدود بينها (مدنيون وقرويون، طـــلاب وعساكر، موظفون وشخصيات مرموقة ونافذة وزيتونيـــون...)، مشـــروعية العهارة المنظمة في مجتمع ثقافته المهيمنة لا تقرها، مجتمع يحرم الاختلاط ويغلـــق الباب على المرأة، وفي الآن ذاته يضفي طابع المؤسسة على دور البغاء. وداخـــل المقبرة، فضاء التوحد والعودة إلى الذات بالنسبة لكيان، يتداخل الخيالي بـــالواقعي. الميتافيزيقي بالفيزيقي، والمجرد بالملمـــوس.

ويظل هناك، رغم ذلك، تقابل قوي في مقاصد المتكلمين المعلنة والمضمرة، وفي طرائق الكلام لديهم: في المبغى يسود الحوار المباشر بين الشخصيات تتخلله تدخلات السارد وتعليقاته، وهو حوار قصير وغير طبيعي في الغالب، مشبع بالوقاحة وبالبوح والاعتراف السيري كذلك؛ وفي المقبرة يسود المونولوج وما يشبه محاورة الاشباح أو الموتى. والكلام هنا استبطان مشبع بالصور والخيالات وبالتأمل وبالجنوح الشعري (كيان). هذا التقابل هو الوجه الآخر لاتصال الفضاءين عبر هذا التعاقب المتقطع في الكلام لمتكلمين تشغلهم مقاصد دلالية مع اختلافها تلتقي وتشترك في التعبير عن الكينونة الممزقة، والتوق إلى أخرى متجانسة حتى ولو كانت هي العودة إلى الرحم ومغادرة الماخور والمقبرة معا (كيان والعنابية وخاتم وباقي الشخصيات الروائية).

يناجي خاتم نفسه قائلا:

«أعيديني إلى صدرك يا أمي، أعيديني إلى رحمك. (...) حياة النفوس (...) إنها ذليلة، وأنا ذليل، وكل ما في هذا العالم ذليل، أعيديني إلى رحمك» (ص. 40).

إن الفضاء في «عرس بغل» مشيد إذن باعتباره امتدادا للإنسان وجزءا منه ومرآة لأعماقه وثقافته وعتباته التي هو على أهبة لاجتيازها وتحقيق انعطافاته الأخيرة فيها.

3 – تقديم شخصيات كثيرة متنوعة تنهض بلعبة السرد، وتضطلع بوظيفة المرآة بالمعنى المجازي للكلمة. لهذه الشخصية نسق إسمي وظيفي ودال حيث يوحي بالأدوار، والمراتب الاجتماعية، والمواطن التي جاءت منها. وفضلا عن ذلك هناك عدة عناصر تكوينية تسم هذه الشخصيات نوجزها كالتالي:

* فقد قدّم المؤلف هذه الشخصيات روائيا من خلال الوصف الدقيق لخصائصها وطباعها وأدوارها وماضيها، وتارة من خلال انغمارها في الأحداث الروائية وتفاعلها معها سلبا وإيجابا.

* هذه الشخصيات تنتمي في الغالب لفئة الشخصيات المرجعية من نمط اجتماعي. بالمعنى الذي يعطيه فيليب هامون للمفهوم، لأنها تحيل على دور اجتماعي وعلى معنى ثابت تعينه ثقافة الكاتب (داعية، ربّة عمل، عاهرة، فلاح، جندي، حارس، قبض، ضرب، الشياد، مغني، راقصة) لكنها مع ذلك ذات

كثافة سيكولوجية واضحة، حيث تتحرك بفعل تأثير حافز نفسي سلبي مترسب في الذاكرة (الاغتصاب، السجن، الإجبار على زنا المحارم...) ومن هنـــا تـــأتي سمات التوتر والتأزم والميل نحو التمرد والاستسلام للأهواء في آن واحد. وقـــد أغنى ذلك الطابع الدرامي للـــروايـــة.

* تلتقـــي شخصيات «عـــرس بغـــل» الأساسية في كونها منتخبة مـن الهامـــش وتحيا وفق مقتضيات السوق الاقتصادية القائمـــة علـــى الاســـتغلال والتشييء والتبادل السلعي الحر، فتبدو هذه الشخصيات لذلـــك أصغـــر مـــن إنسانيتها، لا قيمة لها إلا من حيث هي سلعة تباع وتشترى. إنهـــا شـــخصيات تعيش في الرمق الأخير من وجودها، ولها مع ذلك عمق إنساني دفين ومكظـوم، ورحلة عذاب قادتها قهرا إلى الماخـــور.

* هذه المفارقة الساخرة هي منبع الدلالة والجِدّة في «عرس بغـــل»:

فبالتقديم الهجائي والساخر للشخصية يفضح الكاتب عدم التطابق بـــين الكائن ونفسه وبينه وبين العالم؛ ويسعى عبر هذا الفضح إلى إدانة وتعرية ما يعانيه الإنسان من تشييء وفقدان للمعنى في ظل سيادة علاقات الاستغلال الرأسمـــالي، وانهيار القيم والمثل على جميع المستويات، وعقم كل الثورات والحركات لدرجـة أصبحت أعراسها بمثابـــة أعراس بغـــل.

**4** – لغة متعددة السجلات ساخرة النبرة والتوجه.

تلك هي أبرز البنيات المولدة للشكل والدلالة في «عرس بغل»، وتلـــك هي أبرز منابع الجمالية والتحول فيها: تكسير خطية الســـرد، وإربـــاك النظـــام الفكري والاجتماعي للقارئ عبر إرباك هذا النظام نفسه لـــدى الشـــخصيات المتخيلة، والإستعاضة عن الاستمرارية الملحمية والتثمين البطولي المميزين لروايتـــه الأولى «اللاز» بالتقطع السردي الساخر والهجائي. وفي كل ذلك تلعب اللغـــة باشتغالاتها المختلفة الدور الحاسم.

## عـــرس بغـــل: اللغـــة الروائيـــة ووســائـــل التعبيـــر الفنـــي:

تتميز اللغة في رواية «عرس بغل» بتنوع سجلاتها ومصادرها في مستوى المعجم والتراكيب، وبتنوع واضح نحو الاقتصاد والاختصار في مستوى الصور والدلالات، وبحضور المكون الاستشهادي التراثي عامة والشعبي باعتباره من مكونات النص البنيوية، وبالسخرية والمفارقة من حيث منهجة ونبرة وموقف.

***1 - تنوع السجلات***[4]: إن المفردات التي يتألف منها معجم الرواية مستقاة من عدة مقامات كلامية ومنابع لغوية. فمرجعها تارة هو الذاكرة الثقافية العالمة الجماعية، وتخص معجم كيان، وهي تدل عموما على تمكنه من الثقافة الزيتونيةَ ذات المنبع الكلاسيكي، والذاكرة الجماعية الشعبية وقوامها الأغاني والمرددات والأمثال وتقترن بـ (علجية والوهرانية). ومرجع هذه المفردات تارة أخرى هو الذاكرة الفردية المجروحة أو هو مكنونات اللاشعور. الشخصية هنا تستعيد عبر تقنية الفلاش باك ذكرى أليمة عاشتها في الماضي وترسَّبت في لا شعورها. وتستعيد الشخصية هذه الذكرى عندما تجد نفسها في الحاضر، أي حاضر السرد الروائي، تعيش تأزما يماثل في تعاسته ذلك التأزم المترسب في الذهن والوجدان منذ الطفولة أحيانا، أو عندما تواجه الشخصية حدثا يوقظ فيها جراحها القديمة. فالتداعي إذن هو المنطق الذي يتحكم في استدعاء الشخصيات لماضيها الأليم لكي تتخفف مما أصابها من حزن أو ضعف وهوان في حاضرها الشقي:

«- المشقة صعبة يا حمود يا خويا.
- صعبة.
انهمرت الدموع من عينيه. أفسح لها المجال. تتحمله تسعة أشهر... ليلة المخاض تستسلم للموت. تموت وتموت حتى يبرز صارخا، ترضعه.. يدقّ قلبها وتبكي. تغمض عينيها، وتضع كفها على فمه وأنفه. يتخبّط ويتخبّط. لا يموت. تمتد يدها إلى عنقه. يستسلم. تضرب خدّيها ثم تلفه وتسرع به إلى برميل القمامة. في الغد يُلقى عليها القبض، تُرسل إلى السجن، لتظل تتحسّر. هذا قدرُها ونصيبُها. قدرُنا ونصيبُنا جميعا.
- وحّد الله واستغفره يا حمود. فتح عينيه. كانت تناوله السيجارة بعد أن سحبت منها نفسا قويا» (ص. 137).

[4] نقصد بالسجل للمصادر المتنوعة للكلام بحسب الاستعمال، ومستوى اللغة الذي يجسد تعدد الإمكانات المتاحة أمام المتكلم. أو بتعبير تودوروف إنه منابع الكلام التي تتوفر للأدب بما يعني المغايرات والتنويعات الممكنة للكلام. وللسجل في اللسانيات معنى آخر يحيل على خاصيات الخطابات بالقياس إلى المواقف ومتغيراته الاجتماعية.

فالسارد يمسك هنا في هذا المشهد السردي المحبوك والمؤثر بشخصية حمود الجـــيدوكا وهو تحت تأثير لحظة التصادم العنيف بين حاضره الشقي إذ طردته العنابية من الماخور وحكمت عليه بالتشرد، وماضيه اللقيط حيث تخلَّصَت منه أُمُّه عـــند ولادتـــه فحاولت قتله أولا، ثم ألقت به في برميل القمامة ثانيا مُسْلمَةً إياه للفاقة والحرمان. هذا التصادم المصحوب بالتخدير حرَّر لاشعور حمود فانغَمر في البكاء والتذكر بفعل التداعي والتماثل. التخدير هنا وفي عدة صفحات أخرى من الرواية وبخاصة تلك التي موضوعها كيان وهلوساته يقرب الرواية من العجائبي، لأنـــه أحد معاذير هذا اللون من الكتابة التي تنزع بالتعبير نحو استحضار ما فوق الطبـــيعي وتشخيصـــه وتفسيره بالتبسيط والاختزال واللعب على الحدود بين الاستيهام والواقع وبين الطفولة المغتصبة والشيخوخة المنهوكة.

تقع الاستعادة بين حوارين مباشرين، يقوم أولهما بخلق الجو الملائم للتذكر (ســؤال مرســـول العنابـــية عـــن حمّود، نشوة التخدير وفقدان السيطرة على اللاشعور)، بينما ينهض الحوار الثاني بالمواساة والتبرير، (هذا قدرها. قدرنا؛ وحِّد الله). وتـــتم الاستعادةٍ أسلوبيا بما يشبه المونولوج الداخلي: فالجمل قصيرة مختزلة نحويا إلى أدنى حدٍّ يدل ويفيد، وتـــتـــتالى في حركة وبإيقاع يشبه إيقاع الشهيق والزفرات، إذ تستغني عن أدوات الربط في الغالب، وتتوزع دون ترتيب منطقي بـــين المـــبنى الفعلي والمبنى الاسمي، ويحرص الكاتب على تقطيعها وإخضاعها لعلامـــات الفصل بدقة. ويغلب على أفعال السرد تصريفها في المضارع. إلا أن الفعل المضلرع في هذا السياق انصرف للدلالة على الماضي، لأن رواية الذكرى مثل رواية الحلم، تعتبر من حالات انصراف المضارع إلى الماضي. إن القصد من ذلك هو إحضار الماضي «في الذهن حتى كأنه مُشَاهَدٌ حالة الإخبار»[5].

هـــذا التموج والانتقال بين المفردات والتراكيب يُشخِّصُ بعمق مدى ما تعانـــيه الشخصـــية من اضطراب وتشويش في البال أفضى بها إلى أن ترى في حاضـــرها ماضيا مســـتمرا. فمنه جاءت مفردات كثيرة تشي بحزن وتبرم بالحياة وبالناس، وتشي بالانكســـار. وهي مفردات مشبعة تحيط بالذكرى في

[5] جمال الدين بن هشام الأنصاري، **مغـــني اللبـــيب عـــن كتـــب الأعـــاريـــب**. تحقيق مازن مبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكـــر، دمشـــق. 1964. جـــ 2 ص 69.

أدق تفاصيلها وأبعادها وآثارها، وبما تستدعيه من تبرير ومغزى، يشرحهما الكلام الجاهز والمحفوظ والمشترك بين حمود وغيره ممن يقاسمونه نفس الثقافة والوسط: «هذا قدرها ونصيبها. [يقصد أمه]. قدرنا ونصيبنا جميعا»، يقصد نفسه والعجوز التي يقيم عندها وكل الشرائح الاجتماعية المحكومة بحتمية اجتماعية خارجية أقوى منها. وهي الشرائح التي تجد عزاءها عن الحرمان والشقاء، في تعاطف الآخرين وإشفاقهم، أو في الاحتماء بالقضاء والقدر.

تلك إجمالا هي الكيفية التي تشتغل بها الذاكرة واللاشعور الفردي بالرواية. فهما بمثابة بنية تكوينية للخطاب، وسجل لغوي تستوحيه الشخصيات وتستقي منه معجمها. وكذلك هو الشأن في الذكريات التي تستعيدها باقي الشخصيات: العنابية (ص. 43 – 44)، كيان (ص. 67 – 69)، حياة النفوس (ص. 79 – 80)...

وقريبا من سجل الذاكرة، نعثر في «عرس بغل» على معجم شخصي منبعه المباشر هو الاستبطان الذاتي. هذا الاستبطان يغلب عليه طابع التأمل القريب في كلماته وعباراته من تأملات الصوفية وشطحاتهم. ويتخذ من الكينونة والهوية موضوعا له عندما يتعلق الأمر بكيان، ومن التصعيد النفسي والتطهير بحثا عن الأمومة المفتقدة عندما يتعلق الأمر بالعنابية، وخاتم. المعجم والتراكيب النابعة من الاستبطان تأتي في شكل هذيان واستيهامات وصور شبحية وتخيلات متوهَّمَة فنطازية أحيانا لا مبالية أحيانا أخرى وضاحكة ساخرة في الغالب:

> «– إلى غرفتي. إلى غرفتي. سأريه جنته. إلى غرفتي. سيعرف رحمة ربه. أمَرَت العنابية، ووجد نفسه يستسلم. «ما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم». «يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم». (...). يا قطام ألا تجدين مهرا سوى دم علي بن أبي طالب؟. يا ابن الملجم، قطام مجنونة (...) أيها الموت، الم تعشق زوج فاطمة إلا مهرا لقطام. أيها التاريخ. ألست سوى ما يكتبه الأعداء المنتصرون، عن الخصوم المنهزمين؟. أحقا لم يَهُنْ هم زوج بنتِ الرسول، وابن أخيه، وصاحب نهج البلاغة، إلا مهرا لقطام...
> – أدخلوه هنا. سيرَى معنى فعلته. قولوا للزبائن، العنابية مشغولة بمريض» (ص. 36).

يقوم المقطع على تداخل في الأصوات يثمر تداخلا في الكلام واللغـــة. فالمتكلمون هم العنابية والسارد وكيان؛ وصيغ الكلام تتالى كالتالي:

* أسلوب مباشر لكنـه قريـب من أسلـوب المناجاة مـن حيـث الإلحاح علـى التكرار (إلى غرفتي: ثلاث مرات)، وعلى الإيجـاز الشـديد، والتقطيع القريب من الازدواج. والجملة بعد ذلك مزيج من الإنشـاء بـالأمر، والإخبار بأفعال كلامية تحيل مجازا على الوعيد. أما النبرة فتهكميـة: ماكـان موضع فداء وتضحية وواجب من جانب كيان (الرحمة والجنة التي وعـد بهـا الشهداء والدعاة) سيصبح على لسان العنابية مثيرا للهزء والهزل البارودي. الجـاد والرصين سيصيران موضوعا للتحريف الدلالي ولتشويه وجهة الكلام وسياقه.

* أسلوب غير مباشر على لسان سارد عليم يوجه دفة الكلام ويؤولـه: كلام العنابية أمر، ووضع كيان استسلام؛

* مونولوج داخلي مسرود يصور الانفعال الداخلي للشـخصية، ومـا يساورها من قلق واضطراب فكري وقيمي ونفسي. والظاهرة البارزة هنا هـي حضور الاقتباس أو الاستشهاد بقوة. الاقتباس من القرآن يوحي، بـل ويخلـق الانطباع لدى القارئ بحالة تماثل تقوم فيها قصة عيسى وإبراهيم بمثابة مرآة للكيد الذي يواجهه كيان في سبيل الدعوة وللمصير الذي هو في انتظاره؛ وفي المستوى الثاني من الاستشهاد باروديا واضحة، لأن **كيان** إذ يستظهر نصا قديما هذه المـرة فلأنه يشكك في سلامة أغراضه وفي صحة مقاصده. إن الاستفهام المتكـرِّر في الاقتباس فضلا عن نبرة الرفض والإنكار التي يتضمنها، فهو يضفي على مضمون الكلام صفة اللا يقين. إن كيان يستظهر في هذا الاستشهاد نثرا، مقطوعة شعرية قالها ابن أبي مياس المرادي، وهو من شعراء الخوارج مادحا ومفتخرا بعبد الرحمان بن ملجم حيث يقول في ميميته من البحر الطويل:

| | |
|---|---|
| ولم أر مهرا ســاقه ذو ســمـاحــة | كمهر قطام من فصيح وأعجـم |
| ثــلاثـة آلاف وعبـد وقيـنـة | وضرب عليٍ [illegible] |

فلا مهر أغلى من علي وإن غلا ... ولا فتك إلا دون فتك ابن ملجم[6]

هذا التوالي للاستشهادات بالنصوص وبالأعلام وللتحريفات الكلامية يضفي على النص طابعا لعبيا، ويبرز من ثمة أن الموازي الأدبي يؤمن نقل الخطابات المباشرة الآتية من الحياة دون وساطة، ويكسر أحادية الصوت واللغة، فيصير الأثر الروائي أثرا مُشذّرا وبدون مركز. فالتعبير اللغوي متراكب المستويات (شخصي، محاكاة ساخرة، استشهاد) متداخل الأصوات: كلام كيان يأتينا عبر وداخل كلام العنابية، وعلى لسان السارد.

وفي لحظة انتشاء وعشق محموم أطلق خاتم والعنابية العنان لخيالهما وأحلامهما فجاءت في صيغة صور استيهامية تصعيدية تتوق الشخصيات من خلالهما نحو العودة إلى الرحم كناية عن البحث عن الخلاص والتجدُّد:

> «ضمت رأسها إلى صدره، وانهمكت بدورها في بكاء مر. لو أنني سحابة أطوف بالدنيا كلها، ثم أختار حقل برتقال عطشان فأدفق عليه، خيوط ماء زلال. أسري في العروق، ثم أصعد مع الأغصان، فأتفتح زهرات بيضاء، ثم أنطلق عبيرا، نحو جميع العاشقين والعاشقات، أقتحم كيانهم، فأنزل أطفالا، بنين وبنات. أعيديني إلى صدرك يا أمي. أعيديني إلى رحمك. احتفظي بي هنالك، فلا أتعرض لبؤس أو ألم. هذا العالم الذي أنا فيه لا يلائمني. إنه مليء بالتعاسة والشقاء» (العنابية + خاتم، ص. 40).

وتمتزج هذه الرؤى والخيالات بظلال أوديبية تراجيدية حيث تقتحم الشخصيتان المحرَّم وتتعاطاه كما لو أن إتيانه أمر طبيعي وعاد، وحيث تلجأ الشخصية إلى الاعتراف السير ذاتي النابع من الشعور بالذنب والبحث عن الخلاص (ص. 59 - 60 - 61 - 81 - 119)، وتصر الشخصية على مواجهة مصيرها وتعرية حقيقتها حتى لو أدى بها ذاك إلى فاجعة أو مأساة، لكنها مأساة بعد تطهيري يمكن الشخصية من «التنفيس الانفعالي الذي يؤدي إلى التجديد المعنوي وإلى التخلص من التوتر والقلق»:

---

[6] شعر الخوارج جمع وتقديم د. إحسان عباس، دار الثقافة. بيروت. ط 3 1974، ص. 35 - 36.

> «وكانت العناية ترى غيمة تمطر أطفالا ظـــامئين» (ص. 91)؛ «عندما يكون معي، ويكون ثديي في لســـانه أود. أتدري ما أود لحظتها أن أكون؟ ســـحابة: تطـوف في السماء، بحثا عن حقل برتقال ظامئ لتترل غيثا يســري في العروق» (ص. 59).

وتخاطـــب العنايـــة الحاج كيـــان قائلـــة:

> «لا. لا تقل شيئا آخر. أريد أن أسير عمياء حتى أقـِــع في الحفرة. كم هو جميل، أن يطول انتظار سائرة عمياء مثلـــي للوقوع في الجب. تنتظر وتنتظر، وتحاول أن تيـــأس فـــلا تقوى. (...) لا أتمنى شيئا غير أن نرتطم بصخرة قويـــة، فتضطرم فينا النار، ويصعد الدخان ليمـــتزج بالســـحاب، ويترل مطرا يلمس كل شبر من الأرض. أو تبتلعنا موجـــة عارمة، فتعطي إلى كل قطرات ماء البحر شيئا منـا». (ص. 60 – 61).

معين المعجم والتركيب في مجمل هذه المقاطع النصية ونظيراتها هو الذات. ومن هنا جاءت اللغة مصبوغة بالذاتية ابتداء بالضمير والفعل والإشارات النحوية، وانتهاء بالعبارة والصورة البلاغية. وباستثناء المقطع الأخير يظل المونولوج الداخلي هوالأســـلوب المفضل في التعبير، ويظل الاستشراف هو التقنية الغالبة في السرد، ويبقى الاستيهام هو الموقف الغالب.

وللغة «عرس بغل» بعد ذلك سجل آخر، ذو طبيعة اجتماعية وتجاريـــة. يتصل الأمر بسجل كلمات وتعابير الماخور ومحيطه ووظائفـــه. إنـــه مؤسســـة للتجارة في الجنس. لذلك تتميز اللغة الآتية من هذا السجل بكونهـــا تفتقـــر إلى اللياقة الاجتماعية، وبغلبة الألفاظ النابية والعنيفة وباصطلاحات البيع والشـــراء، مثلما تتميز بقدرتها على التعبير عن اجترار الآلام واللهو والمسرات في آن واحد. والأسلوب الغالب هنا هو الحوار المباشر تتخلله تدخلات سردية وتعليقية.

هذا التنوع في سجلات الكلام يجعل اللغة الروائيـــة موســـومة بطـــابع مستخدميها متنوعة على قدر تنوع الشخصيات والمقامات الكلامية.

2 – *اللامبالاة والعنطزية*: تحيل اللامبالاة على تساوي القيم وتعادلهـــا بحيث يصبح التمييز بين هذه القيمة وتلك مستحيلا في المجـــالات الأخلاقيـــة

والسياسية والجمالية، وبحيث تفتقد الكلمات والأسماء معانيها فتصبح اللغة حيادية في الظاهر (بيير زيما). وفي «عرس بغل» شذرات نصية عديدة تشخص لغويا هذه اللامبالاة التي تتحكم في نوايا الشخصيات ومقاصدهم، بل وسلوكاهم، فيتساوى لديها الزواج والعهر، والاتجار في الحشيش والجنس بالاتجار في الخبز، والتدين واللا تديُّن. يقول كيان وقد راودته فكرة أن يبادل عزرائيل الحديث: «أنا الحاج كيان. في الحين الذي أساوي كل شيء لا أساوي شيئا إطلاقا» (ص. 11). ويقول في أحد هذياناته:

«العنابية إذن صادقة فيما تفعل. إنها تفعل ما يفعله جميع الناس، بشكل أو بآخر. تبيع الخبز، أو الحشيش، أو الجنس، أو الموت، أو حلوى الترك. الأمر سيَّان. هذا هو النظام. وأنت في كل ما تفعل، إما مسلم أو مسيحي أو يهودي أو بلا دين. الأمر سيَّان» (ص. 132).

وتجيب حياة النفوس القروي عندما طلب منها أن تتزوجه:

«- هل تتزوجيني؟ أنت يا حلوة الحياة لم تُخلَقي لهذا المكان.
- مادمتُ خلقتُ للرجال، فأنا هنا أو في مكان آخر، امرأة. ابق أنت معي هنا» (ص. 128).

فالتساوي بين القيم (يساوي كل شيء ولا يساوي شيئا، تَساوي كل أصناف التجارة المشروعة وغير المشروعة، الدين وعدمه، حياة الزوجية وحياة الماخور...) يعني أن تلك القيم فقدت معناها وأصبحت عديمة الفائدة، تماما كما أن الحكم عليها والتمييز بينها لم يعد له معنى وأصبح صعبا إنجازه. ومن ثمة كانت اللغة حيادية تشييئية. لكن الروائي يتخذ من اللامبالاة أداة نقدية يُظهر من خلالها تدهور القيم واللغة الحاملة لها معا. وهو الأمر الذي يجد بديله، أو متنفسَه على الأقل، داخل الرواية في الحلم أو الرؤيا الفنطازية وبخاصة من خلال لغة كيان والعنابية، ثم بشكل أقل من خلال لغة خاتم (ص. 40)، والوهرانية (ص. 57 و104)، وحياة النفوس (ص. 140). إن الصور والرؤى الهذيانية والحلمية فضلا عما تضفيه على لغة الرواية من تكثيف وإيحاء وترميز، تغني الرواية ببعد خيالي عميق. وفيما يلي نموذج من هذه الهلوسات الفنطازية التي تداعب خيال الحاج كيان فيتدخل صوته بصوت السارد:

«تناول ذرات من حلوى الترك وضعـــها علـــى لســـانه، واستغرق في الامتصاص. برزت فتاة تلتحف ثوبا ورديا من خلف الضباب. كانت رائعة الجمال. ظلت واقفة لحظات، ثم تبسَّمَت. تلاشى ثوبها. بانت كتمثال من المرمـــر. (...) قهقهت فجأة. قهقه بدوره فجأة. (...) لم يـــدر كيـــف أغمض عينيه، لينقطع الضحك فجأة. استلقى في ســـرير مفروش بالحرير. وثبت الفتاة إلى جانبه. وضعت فمـــها في فمه، وراحت تطلق لذة غريبة اقتحمت رأســـه وصـــدره وشرايينه. (...) فتح عينيه. كأن لسانه يلعق العســـل مـــن أصبعه. (...) المسكينة كما جاءت عادت (...). تطـــاير شعر الفتاة. برزت الديدان من كل فتحة في بدنها، انهمـــرت الدموع فجأة من عينيه. (...) راح الجسدُ المرمري يتـــآكل. يتحول إلى ديدان (...) اختفت الديدان. لم يـــبق ســـوى هيكل عظمي يقف متنصبـــا» (ص. 8 -9).

ومـــن هلوســـة العنابيـــة ورؤاهـــا الفنطازيـــة هذا المشهـــد:

«ما أن لامست حلمتُها لسانَه حتى تحـــرك. راح يلـــهس ببطء. بان لها، خلال الدموع، أنه في قماط أبيـــض، وأن رائحة الرضيع، تعبق منه. انحنت ممتلئة بحبه، وطبعت قبلـــة على جبينه» (ص. 119).

هذا الصعود في مدارج الخيال والرؤى الفنطازية، أي شطحات الخيـــال وصوره المتحررة من قيود المنطق والإخبار بحقائق، يتضمن توقـــا إلى الأفضـــل ورغبة في العودة إلى النبع الصافي. مدار هذا التوق هو المطلق، والمنسجم، وهـــو الكينونة والهوية بالنسبة لكيان، وهوالأمومة والولادة الجديدة بالنســـبة للعنابيـــة. فالفانطازيا إذن تمثل معادل موضوعي للامبالاة والتشيؤ. فوراء الفانطازيا إيحـــاء دلالي بالرغبة في التجاوز وتعيين الموضع والموقف القائمين. من هنا قامت رواية «عرس بغل» على ثنائية ضبطت بنية التقابل والتعارض؛ يبدأ أسلوبيا ولغويـــا باستخدام الطباق والأضداد والمفارقات وينتهي دلاليا بالتأكيد علـــى التماثل والتشاكل الدلالي العام بين الظاهر والباطن. بين القرمطة وضـــدها. وبين العرس والبغل، وبين الماضي والحاضر:

«كيان يا ابني وما جرى في الدولة الإسلامية منذ حمـــزة علي أو موت محمد بالأصح. وما يجري هنا الآن. شـــيء واحد» (ص. 103)

(...)
«هذا هو نظام الحياة. إنه فاسد في أساسه، وفي حاجة ملحة إلى حمدان لِيُقَرْمِطَ بين الناس ويُقَرْمِطَ، حتى يقيم الألفة ويذيقهم جميعا طعام الجنة. سأنتظره هناك. وسأكون عبدان بل زكرويه..» (ص. 133).

3 – *حضور المكون الاستشهادي:* تتوالى بـ «عرس بغل» الاقتباسات والتضمينات ضمنا أو تصريحا، نصية تارة وعبر إعادة صياغتها وإخراجها تارة أخرى. مصدر هذه الاقتباسات هو التراث العالِم كلما كان المتكلم أو موضوع الكلام هو كيان باستثناء الإشارة إلى حسن البنا وحركة الإخوان المسلمين. ومصدرها مع باقي الشخصيات هو الأغاني والمرددات الشعبية المتداولة بالجزائر وتونس والأمثال الشعبية أو الفصيحة المحرفة، وبعض الكليشيهات أو المستنسخات التي تستعمل بشكل ثابت ومتكرر في الأعراس والحفلات من مثل:

«بات يا خويا بات: هذه ألف ميتة من عند صاحب العصا على راس العناية وكل المعلمات وعلى رأس حياة النفوس وحدها وعلى رأس الزغاريد إذا حيوها» (ص. 127).

فالعبارة مستنسخ يقترن بالأعراس أو بكل حفل مصحوب بالأجواق والأغاني والموسيقى. ومعناها الإعلان عن هدايا مالية يقدمها الحاضرون للجوق والمغني تقديرا لأعزتهم ومحبيهم، وغايتها التحفيز والتحريض على المنافسة والمشاركة، مما يزيد من حدة الابتهاج والفرح. ومن الناحية الأسلوبية فتوظيف هذه المستنسخات يكون من أجل تأكيد ارتباط لغة الرواية بالحياة، ومن أجل تخصيص الواقع الذي تتخذه «عرس بغل» مرجعا لها، فضلا عن تخصيص اللغة بحسب شخصية المتكلم ومقام التكلم.

ويحضر المثل في الرواية فيضفي خصائصه الكلامية والحِكْمية على لغة الرواية. وأحيانا يأخذ بعدا ساخرا تهكميا «بعد ما شاب، علقوا له الحجاب». فالعبارة مبنية على الجناس (شاب/الحجاب) والمفارقة (الشيب = التقدم في السن، الحجاب = صون للجمال والفتنة)، وهي ذات دلالة تهكمية لأن العناية تستهزئ بجمود الجيلوكا الذي أفصح لها عن إرادته في الزواج. وفي جميع

الحالات فمصدر القوة في المثل هو التجربة لأن الحكمة فيه تكمن في المجرَّب وفي إيحائه بالحذر والاعتدال.

وتتردد الأغاني الشعبية بكثرة في فصول الرواية فتصبغ لغتـــــها بـــالحنين والشوق وبتفجير المكبوت والمسكوت عنه، وبالذاتية، مثلما تعمق الطابع الدرامي والمشهدي للرواية، لأن تلك الأغاني تأتي مصحوبة بالعزف والرقص الجماعيين:

«عيني يا عيني. رحنا وراحوا عنا ولا حد منا افانـــــا»...
«وأحبابنا يا عيني بالروح جاروا علينا».

والإحالـــة فـــي «عـــرس بغـــل» على خلفاء بني العباس وخولة أخت سيـــف الدولة والمتنبي وحركة القرامطة ومؤسس دولة الخوارج بالمغرب... هذه الإحالات تنهض بوصفها تشخيصا أدبيـــا لما يميـــز بحث الحاج كيـــان عـــن كينونته من طابـــع مأزقـــي حـــاد:

«ترى من أكون اليوم. المتنبي أو حمدان قرمط، زكرويـــــه الدنداني، أو أحد خلفاء بني العباس أو أحـــد غلمـــاهم أو قوادهم» (ص. 7).

من خلال هذه الإحالات يحقق الكاتب توظيفا رمزيـــا لأعـــلام الأدب والتاريخ والدعوة. وفي ضوء هذا التوظيف تلجأ الرواية إلى الإسقاطات التاريخيـــة لتقدم من خلالها الحاضر المتدهور القيم والعلاقات، ولكي تفضح المفارقة العميقة المتحكمة في كيان: داعية وفقيه زيتوني ذو منحى معتزلي قرمطـــي يتحـــول إلى هزي بالماخـــور:

«وهو لا يزال ينتظر عودة البنت التي حملته مـــن رجليـــه وشقت قلبه بعينيها الجميلتـــين ووضعـــت فيـــه حبـــها. استطاعت أن تزعزع جامع الزيتونة بســـواريه وبمشـــايخه وبفقهه ونحوه وصرفه وتجويده، وتحوله إلى هزي يحـــج إلى كيان» (ص. 67).

إن التركيز في الإسقاطات التاريخية بـــ«عرس بغل» على ثورتي الزنـــج والقرامطة، وعلى إعادة قراءة التراث قراءة تنويرية يستوحي تيار فكري ســاد خلال السبعينيات وقوامه البحث عن سند تاريخي وفكري تراثـــي للحركـــات والثورات الاجتماعية تأكيد لشرعية هذه الحركات في اختياراتهـــا الاشـــتراكية آنئذ، أي تاريخ صدور الرواية (1978). ويعد أعمال طيب تيزيني وحسين مـــروة

ومحمد عمارة آنئذ نماذج شاهدة في هذا السياق. لذلك، فالمكون الاستشهادي عنصر بان للشكل والدلالة في «عرس بغل»، ومن وظائفه تهجين اللغة بمقامات كلامية متنوعة، وتنسيب وجهة النظر، وتوليد شكل أدبي روائي ساخر ومفارق، وأخيرا ربط الرواية بسياقها الثقافي الشامل.

تلك إجمالا هي أهم البنيات الروائية في «عرس بغل» في مستوى اللغة ووسائل التعبير الفني: إنها لغة تتصف بالتعدد والتنوع معجما وتركيبا ودلالة، وقالبا أدبيا. وبتعدد هذه اللغات تتنوع وسائل الأداء الأسلوبي بين الفلاش باك والاستشراف، وبين المونولوج والحوار المباشر، وبين الاستيهام والرؤيا والتناص.

وفي كل هذه المستويات تقوم السخرية بمثابة بنية ناظمة للشكل الروائي. فكل شيء في الرواية يبعث على الضحك الساخر ومنبعه الضحك الساخر. إن السخرية في «عرس بغل» أداة بانية وناظمة وهي في نفس الوقت موقف ورؤية شاملة للعالم؛ فما الأسلوب الساخر سوى الكتابة عن موضوع جدي (الثورة والتغيير المجتمعيان) بمنوال ساخر ومضحك بسبب الكلمات أو الطباع أو الظروف أو الحركات والأشكال. وما الغاية من السخرية سوى التحرر من الإكراه والألم، وسوى تمرير خطاب نقدي جذري. وهنا تكمن جدَّة «عرس بغل» وعلامة التحول فيها. إنها رواية مفارِقة وساخِرة بامتياز.

## الفصل الثالث:

# اللغة الرِّوائية وآفاق التَّجريب في الرِّواية المغاربية

### في اللغة الروائية:

لقد كان غوركي على حق إذ قال إن «اللغة هي أول عناصر الأدب»، فهي المفتاح لفهم المؤلفات الأدبية بشكلها المتكامل، ومفرداتها والطابع المميِّز لنحوها وبناء كلامها، لهما بمثابة الأرضية التي تنبت عليها الصور والأفكار[1]. وإذا كانت اللغة من زاوية وظيفتها التواصلية تؤسس هوية الفرد وتحقق اجتماعيته وتتيح له أن يكون، فإنها بالمقابل ومن زاوية وظيفتها الشعرية أو الإبداعية تشيِّد خصوصية النص الأدبي وتميُّزَه. إنها بالأحرى تمنح المبدع وهو فرد اجتماعي قدرا من التعالي لأنه يعيد تصريف اللغة وهي جماعية بشكل فردي يباعد بينها وبين وظيفتي التبليغ والإحالة المباشرين. ومن هنا طابقت الشعريات الكلاسيكية بين الأديب وبين الأسلوب واعتبرت دلالة الثاني على الأول علامَة تفوُّق ونُبوغ، في حين يذهب عِلمُ اجتماع النص الحديث إلى القول بأن اللغة تظهر بمثابة نظام تاريخي قابل لأن نشرح تغيراته اللفظية والدلالية والتركيبية في ضوء الصراعات بين الجماعات الاجتماعية، أي بين لغات جماعية. لذلك، فإقامة علاقة بين النص الأدبي وسياقه الاجتماعي لا يرتبط بالرؤية للعالم، بقدر ما يرتبط بقدرة النص على تقديم العالم الاجتماعي باعتباره حوارا وصراعا بين مجموع لغات جماعية تظهر في البنيات

[1] أ – ف تشيتشرين، *الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته*. ترجمة حياة شرارة. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، بدون تاريخ، ص. 22.

[illegible]دلالية والسَّردية للتخييل[2]. وفي المنظـــوريـــنِ معا فاللغة هي التــي تمنــــح [illegible]لأدب تَمَظْهُـــرَه المُجـــرَّد ومادَّتَـــه المدركـــة.

إن دراسة الأدب من زاوية اللغة تحيل إذن على مستويين متضافرين:

**1**. يعنى الأول منهما بالمستوى الملموس للخطاب من حيث هو تتـــال قصدي ومنظم للجمل والملفوظات المسندة إلى متكلم ومقام خـــاصين، والـــتي تضمر مقاصد يراد تشكيلها بعيدا عن حدود اللغة الطبيعية أو حـــتى الإحاليـــة بشكل مباشر، وتتجاوز العبارة وهي تفترض غياب من تصدر عنه إلى التعبـــير وهو لا ينهض إلا بالاستناد إلى الذات يعرض مكانتها وقوَّتها والحاجة إليـــها[3]. أليست اللغة تمثيلا لأفق استطاعة الإنسان وعجزه كذلك؟

**2**. ويعنى الثاني منهما بالانكباب على تحليل الطابع النَّصِّي للأدب، هـــذا الذي يجسد التشخيص اللغوي أحد مقتضياته المسبقة والضرورية. فعندما تنتفـــي اللغة المشخصة ينتفي وجود النص، ويصبح الكلام عندئذ مجرد ظاهرة طبيعيـــة لا تنتمي إلى عالم الرموز[4].

هذه القضايا وما يناظرها تأخذ صبغة مُسَلَّمات عند الحديث عن اللغـة في صلتها بالرواية، هذا الجنس اللفظي بامتياز. وصفة الامتياز هذه، لا تبرزها فكـــرة الانزياح بوصفها من مقوِّمَات اللغة الشعرية، بل تجد تبريرها في مُقوِّم آخر يقترن بما يمكن أن ندعوه إجمالا بانفتاح النص الروائي وحريته القصوى تجاه اللغة. ففـــي مجرى تاريخ القوالب الروائية تقيم لغات وأساليب وإجراءات تلفظِيَّة تتَّخِذ كلــها من جدل التوترات بين الاجتماعي والذاتي، والواقعي والنصي مدارا لتشـخيصاتها واشتغالاتها. ومن هنا إلحاح باختين على أن:

«كل رواية هي إلى هذا الحد أو ذاك نسق حواري مصنوع من تشخيصات أصناف "الكلام" والأساليب والتصـورات

---

[2] إن مضمون هذا التصور مستوحى من أعمال الناقد والباحث الأدبي بيير زيما وبخاصة من كتابه ***النقـــد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي***.

[3] [illegible]، ***درس السيميولوجيا***، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، [illegible]، ص. 6.

[4] [illegible] «[illegible] النص»، ترجمة محمد علي مقلد، مجلة ***الفكر العـــربي المعـاصر***، ع. 36، [illegible]، ص. 41.

> الملمـــوســـة المـــلازمـــة لـــه. الملفوظ في الرواية لا يُعَبِّر فقــط ولكنـــه يُتَّخَذ هو ذاته موضوعا للتعبير»[5].

لذلـــك، فمعرفتنا بالخطاب الروائي ستظل ناقصة ما لم ندرس خصائص الكلام الروائي وتشخيصاته النوعية، والوسائل اللسانية والأسلوبية التي يَتوسَّل بها الكاتـــب ليضفي على المواد الماقبل أدبية وغير اللفظية طابعا أدبيا متميزا. غير أن تـــنوع القضـــايا التي يطرحها تناول اللغة الروائية يفرض علينا منهجيا شيئا من الاختيار والتحديد. فاللغة الروائية مطروقة في هذا السياق من زاوية كونها علامة دالة على التحول الروائي بالمغرب العربي، ومصدرا له وأحد عناصره التكوينية في الآن ذاته. مدار هذا التحوُّل واتِّجاهه هو تشييد خصوصية الخطاب الروائي التي هي عنوان حداثته. فأية حداثة نقصدَ؟

## بصدد مفهـــوم الحداثـــة:

ليســـت للحداثة دلالة أحادية مطلقة، بمعنى آخر لا يوجد هناك تعريف نموذجي للحداثة يقوم بمثابة مرجع. إنها خلافا لذلك سيرورة تحولات وتجديدات ذات طـــابع تاريخي ونسبي. وهكذا نلاحظ أن دلالة الحديث انتقلت من مجرد الإحالة على ما يقابل القديم ويرادف الجديد المتسم بقدر من الانتظام في حركة الـــتجديد، لتصـــبح في القرن 19 حركة ترادف الثورة المتواصلة واللانهائية ضد شمولـــية الوجود الحديث، ومن أجل إعادة اكتشاف الذات والسخرية منها في الآن ذاته. ومثلما يقول مارشال بيرمان:

> «فمعنى أن نكون محدثين هو أن نجد [illegible] في [illegible] بالمغامـــرة والقوة والبهجة والنمو [illegible] في مـــناخ يهددنا في الوقت نفسه [illegible] كل ما نعـــرفه كل ما [illegible]. وأن تكون حديثا هو أن تكون جزءا من [illegible] (فيه) يذوب في الهواء»[6].

---

[5] ميخائيل باختين، « الملفوظ الروائي [illegible] 1968، ص. 132.

[6] مـــا رشال بيرمان، «الحداثة [illegible]» [illegible] مجلة *إبـــداع* (الهيئة العامة المصرية للكتاب)، ع. 4، أبريل [illegible].

فمن الإحساس المزدوج بالانتماء إلى عالمين أحدهما يتلاشى والآخر ينهض على أنقاضه، تبرز نزوعات التحديث والحداثة، هذه النزوعات ولكونها تجربة للذات والآخرين في ارتياد إمكانات الوجود ومخاطره، تفقد قيمتها إذا هي لم تتفاعل بحركية المجتمع وصراعاته وتبدُّلاته المتلاحقة في القيم والأنساق والعلاقات.

وليست الحداثة الأدبية بغريبة عن هذه الأبعاد والدلالات. وقد فهمت الحداثة بالنسبة للأدب، ومنذ «دون كيشوت» على الأقل بالنسبة للرواية، بكونها حركة أدب يوجد دوما في حالة بحث عن ذاته وإنزالها منزلة تساؤل، ويجعل مثلما تقول مارت روبير من شكوكه وإيمانه برسالته الخاصة، موضوعا لقصصه وسروده. والأثر الأدبي الحديث هو ذلك الذي يُحقّق التغيير الشَّكلي الأقصى ويُرِي التوتُّرات الجدلية التي بدونها لا يمكن للشكل أن يصبح مُتغيِّرا ولن يكون سوى تكرار للثابت أو اللامُتغير. الأثر الأدبي الحديث لا يُتصور بدون تدمير شكلي[7]. هذ االتدمير هو الذي يهبه علامة الحداثة والتي تموضعه بالتعارض مع آثار أدبية أخرى في النظام التعاقبي للفن. وتعتبر التجربة اللغوية عنصرا مُهمّا من عناصر الحداثة الأدبية، حيث أصبحت أشكال التعبير وأساليبه وطرائقه كلها تحت الاختبار مُؤدية إلى ما يشبه ثورة الكلمة، تلك التي تُجليها الاستخدامات الجديدة للغة، والنظر إلى العمل الفني من حيث هو حوار بين الفنان وأداة التعبير الخاصة به.

وباختصار فالحداثة هي هذا الوعي لدى الكُتّاب والمبدعين والقراء بالحاجة المتواصلة إلى البدائل والإضافات مع ما يرافق ذلك من شك وقلق وخبرة فنية وجمالية كذلك. ومثل هذا التصور يصبح بمثابة بدهية في حالة الرواية، فهي:

«بطبيعتها غير قابلة للتقنين... إنها جنس يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته أبدا، ويعيد النظر في كل الأشكال التي استقر

---

7 ولاديمير كريزنسكي، «الشذريّات والتشذّر، مصير الحداثة والممارسات الروائية»، ضمن ***أعمال المؤتمر السنوي 18 للفلسفة*** (مونتريال، غشت 1983).

فيها. فمثل هذ االنوع لا يمكن إلا أن يغوص عميقا في نقطة الاتصال المباشر بالواقع المتشكل»[8].

إن قـــراءة الرواية المغاربية من زاوية آفاق حداثتها تستهدف البحث في آفـــاق النمو وفي جوانب التَّحوُّل فيها، مادام المتغيِّر والنِّسْبي هما اللذان يصنعان شكل الرواية وليس الثابت أو المطلق. وتروم فضلا عن ذلك المساهمة ضمنيا في استشفاف جانب من المنطق الناظم للثقافة العربية في هذا الجزء من الوطن العربي الكـــبير؛ نقول جانبا لأن الخيال واللغة يُكوِّنان بالتأكيد عاملين من عوامل هذا المـــنطق، ووسيلة من وسائل التعبير عن التجربة العربية مغاربيا. فالخيال شأنه في ذلك شأن اللغة والسلوك والنظرة إلى الكون «له علاقة بالمناخ من جهة، وبمآسي التجربة التاريخية من جهة ثانيـــة»[9].

نســـتنتج مـــن ذلك أن مساءلة آفاق الحداثة بالرواية المغاربية من زاوية اشـــتغالها اللغوي لا ينفصل عن البحث في خصوصيتها وتجريبيتها. فهناك علاقة بين المسألتين قوامها السببية من جانب والتجلي المتبادل من جانب ثان:

فتجديد النظرة إلى اللغة الروائية، ومحاولة إعادة تنبيرها حتى لا تنقطع عن تـــيار الحياة، كلاهما ينهض باعتباره سببا لتميز الخطاب الروائي وتفرده؛ والصيغ الأسلوبية والإجراءات النَّصِّية وسجلاَّت الكلام التي يتم إنجازها فعليا في مستوى الخطاب بالقياس إلى ماضيه وإلى خطابات نظيرة له، كل ذلك ينهض بوصفه من أهم تَجلّيات هذ االتميُّز والتفرُّد؛ وفي ملتقى هاتين السيرورتين تنبثق الفرضية التي توجد في أصل هذه القراءة وتوجِّه خُطاها، والتي يمكن صياغتها كالتالي:

تحوُّلات الخطاب الروائي المغاربي من زاوية الاشتغال اللُّغوي، والناسجة لخصوصيته وحداثته، تكمُنُ في أنَّ اللغة تحضُرُ بهذا الخطاب بما هي منبع لتحرُّر المخيِّلة من قيود النظرة السلفية والتقليدية للغة، ومن إيحاءات الحظر والتحريم التي تقـــوم حـــائلا بين الكلام الأدبي وبين عناصر اللعبة والضحك واللهو وملء البياضـــات. هذه اللغة تحضر إذن بوصفها موضوعا تشخيصيا أدبيا قبل كل

---

[8] م. باختين، *الملحمـــة والروايـــة*، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، [illegible]، ص. [illegible].
[9] عبد الله العروي، *ثقافتنـــا فـــي ضـــوء التـــاريـــخ*، دار التنوير، بيروت، [illegible]، ص. [illegible].

شيء. ففي ضوء هذه الخصائص ندرك بوضوح سياق التراجع التدريجي للوظيفة الإحالية للغة، والاستعاضة عنها بهذا الدفق غير المسيطر عليه أحيانا للوظيفة الشعرية الخاصة في الرواية المغاربية.

فالتشخيص الأدبي للغة يأخذ مياسم بحث باللغة وفيها لإغنائها وتطويعها كي تحتضن الأسئلة المتناسلة، تلك التي يتداخل فيها الذاتي بالجماعي، والخصوصي بالكوني، والتراثي بالحداثي، والمعيش بالمستعاد، والتاريخي باليومي، والواقعي بالعجائبي. هذا البحث يغلب عليه طابع التجريب بوصفه وعيا بأن أشكال التعبير المُكَرَّسة روائيا استنفدتْ إمكاناتها، وأصبحت من ثمة جديرة بأن توضع موضع تساؤل وتشكيك. طابع التجريب هذا يحيل أيضا على مختلف الاجتهادات التي تفرزها النصوص ضدا على المعيارية، وتأصيلا لجنس روائي حواري، لا تكتسب فيه القوالب المتداولة قيمتها إلا بمقدار ما تخضع للمراجعة وآليات التداخل والتفاعل التي تضفي على الشكل الروائي مرونته المورفولوجية، وقابليته للتَّوالد المتجدِّد. إن التجريب بهذا الأفق يؤلف بين كونه تقويما لتجارب الكتابة للُنجزَة وحُكما عليها، وبين كونه تأسيسا لأشكال لم تكتمل بعد، لأنها توجد في حالة تماسٍّ قويٍّ مع غيرها ومع الحاضر.

لقد بلغ التجريب لدى الكُتَّاب وبعض النُّقَّاد بتونس خلال الستينيات والسبعينيات درجة من السِّعة والامتداد تجعل منّهُ حركة نظيرة لما يشبه حركة الطليعة أو النزعة العصرية في الأدب. ومن بين مُؤشِّرات هذا المنحى حدة التمرد المعلن على القوالب والأشكال القائمة، وما يكتنف الكتابة أحيانا من غموض مبالغ فيه يكاد يتحول إلى ما يشبه الاستيحاء السوريالي دون سياق مقبول، وهذا الانغماس المفرط في الدعوة إلى «سلوك طريق ثالثة هي طريق الواقع التونسي، والمجتمع التونسي، والتاريخ التونسي، والمعاصرة التونسية، والخلق التونسي، هي طريق التونسة بكل اختصار»[10]، وعدم التصريح بميثاق الكتابة على ظهر الغلاف ولا على صفحات الافتتاح الداخلية.

---

[10] عز الدين المدني، *الأدب التجريبي*، الشركة التونسية للتوزيع، 1972. ص. 15.

في حين ظل التجريب بالجزائر والمغرب، إلا في حالات جـــد قليلـــة[11]، أقرب إلى أن يكون مرادفا للتروع الحداثي في نطاق الوعي بحدود التجريب ذاته. وبعبارة، فالتجريب في الكتابة الروائية بالجزائر والمغرب لا يحمل بعدا مأزقيا مبالغا فيه[12]. إنه يقترن بدل ذلك، بالرغبة في تأصيل منظور جديد للأدب في علاقتـــه بالواقع وبالإيديولوجيا، منظور يتعامل مع الكتابة من حيث هي قيمة في ذاتهـــا، ويُشكل لذلك نقطة التقاء بين التَّجريب بوصفه موقفا وتصورا، وبين الاشـــتغال اللغوي روائيا بوصفه تعبيرا وموضوعا للتعبير في الآن ذاته.

في سياق هذا الطابع التجريبي العام، يبرز التشخيص الأسلوبي للغة بما هـــو عنصر أساسي من عناصر التحوُّل في الخطاب الروائي المغاربي وعلامة دالة علـــى خصوصيته وحداثته.

وهناك ظواهر تُجلّي ذلك نوجز أهمها فيما يلي:

- التوظيف الإبداعي لسجلاَّت لغة التداول اليومي والشَّعبي.
- البناء التَّهجيني والبارودي للملفوظ الروائي.
- الصَّوغ الذاتي للخطاب بعيدا عن المونولوجية الأحادية الاتجاه. وفيمـــا يلي تحليل نصِّي لهذه الظواهر:

## 1 – التوظيـــف الإبداعـــي لسِجِلاَّت لغـــة التَّداول اليومـــي والشَّعبـــي

اتجهت الروايات المغاربية نحو التقاط اللغات واللهجات والرطانات التـــي تتفاعل في رحم المجتمع وتتناسل في نسيجه مُولِّدَة «لغة أخرى». وهذه الأخيرة تجسِّد في تقديري بذور وعي لغوي جديد آخذ في التبلور، [illegible] بذور تعامل جديد مع اللغة. فاصطناع الدارجة في التعبير [illegible] الشعبية وأصناف اللغات الجماعية [illegible]

[11] نفكر بالأخص في [illegible] «وردة للوقت المغربي» و«[illegible]» لأحمد المديني.

[12] وقد [illegible] في دراسة موجزة له بعنوان «تواصل أم قطيعة في الرواية التونسية؟» إلى مثـــل هذا المأزق. مجلة *الموقف الأدبي* [illegible] 174-1[illegible]، سبتمبر/أكتوبر 1985، ونفس الفكرة نجدها بشـــكل ضمني في الفصل الثاني من كتابه «*[illegible] في الأدب التونسي*» (بالفرنسية)، دار النورس، تونـــس، أبريل 1989.

يعد بالشيء العارض المقترن بحوار الشخصيات المتتخبة تخييليا من الأوساط الدنيا. و لم يعد يَبتغي تحقيق المطابقة، ولا تحذير الإيهام بواقعية النص من خلال ما يعرف بـــــ «اللغة الثالثة»، مثل هذا التوظيف أصبح يقوم بدور تكويني وتناصي. يتعلق الأمر بـــ:

* تحقـــيق تنويع أسلوبي يتغذّى من بلاغة العامِّي والمأثور واليومي، ويقع ذلـــك في الحدود التي يثري بها تنوُّع الأساليب الموقفَ التعبيري للغة الأم بالنسبة للإبداع. ومثل هذا التلوين يساهم في الصوغ الحواري للنبرات التي تمثل في الواقع تباين المتكلمين بحسب نظام التراتب الذي يندرجون ضمنه، ويتفاعلون في سياقه سلبا وإيجابا.

* رصــــــد بعـــض مستويات التعدد اللغوي التي هي تعبير عما يخترق التشـــكيلـــة الاجتماعية من تناقض وتراتب ومفارقة. وإذ تعنى اللغة بالتشخيص الروائي لصورها المتداولة أو «الشعبية» فلأن ذلك يتيح للخطاب إمكانية تصوير مناطق الظل من أنماط الوعي في تساكنها وتصارعها وتوتُّرها. فهذه الصُّور اللغوية تملأ الذاكرة الجماعية، ومن ثمة فلا يمكن إغفال الأهمية الَتي لإعادة إبرازها أدبيا، فعـــدا قوتها التداولية، فهي تختزن سجلات كلامية قيمتها التعبيرية والتصويرية لا تنكر.

إن تنشـــيط الذاكـــرة الجماعية عبر تشغيل مخزونها اللغوي يساهم ضمن عناصـــر تشكيلية أخرى في بناء صلة إبداعية مميزة مع ما في الذات ومحيطها من بياضات، ومع ما في اليومي من حيوية وتدفق وتصدُّع متباين الأوجه والمظاهر. وهذه بعض الأمثلـــة:

أ — فبنية المَثَل الدارج المُوَظَّفة في رواية «اللاَّز» للطاهر وطار ليست مجرد لازمـــة قولـــية غايتها التقطيع والتزيين أو أن «تعكس من بعض الوجوه فلسفة الـــتفكير لـــدى الشخصيات الروائية»[13]. إن بنية المَثَل تجرِّد لغة خطاب البطولة الملحمية من تقريريته ومن زمنيته المباشرة، وتدفـــع به إلى نوع من الاستغراق، بما

[13] عبد الملك مرتاض، «سلوك الشخصيات في اللاز (دراسة عبر الأمثال والمعتقدات الشعبية الواردة في الرواية)». مجلة الحياة الثقافية (تونس)، ع 32، 1984، ص. 125.

أن المـــثل يتخلى عن سياق ولادته، ويعاد توظيفه بشكل جديد يباعد بينه وبين فكرة المغزى أو العبرة، ويضفي على الرواية طابعا أطروحيا وإشكاليا.

**ب** – وفي رواية «لعبة النسيان» لمحمد برادة نلاحظ أن حضور الدارجة المغربــية يُغطّــي مساحة لا بأس بها من فضاء النص. هذا الحضور يتم بشكل مُكثّف متصل أحيانا ومتقطّع أو مبثوث بين ثنايا اللغة الأم أحيانا أخرى. غير أن وظيفـــته الجمالـــية والتصريف الإبداعي لخصائص الدارجة ومُقوِّماتها لا جدال فيهما. فالطابع الذي تُشخَّص به الدارجة يمتح سماته من لغة الحكاية. فالسَّرد يقوم عـــلى اقتصاد لفظي قوامه الإيجاز والإثارة معا، فالجمل قصيرة، وتقطيعها يخلق حالة تشويق مضاعف، بفعل بروز نبرة المتكلم وما يدل على خصائصه النطقية ولهجته الاستعلائية تجاه كليمه. هذه الجمل تشي أحيانا بصيغ أسلوبية نمطية ترد في افتـــتاح الكلام أو عند لحظة تغيير مجراه من قبيل «اسمع أسيدي مُولايْ»، أو باســـتدراج الحكاية كلها نحو ما يشابه قالب الحكمة والاعتبار في خاتمة الكلام «تَـــيْخْصّ الواحد يعرفْ يْخَدّمْ عقلوا أسيدي مُولايْ...»؛ أو باصطناع تقنية التضمين حيث يدرج السارد في صلب الكلام حكاية من الماضي البعيد ينير بها واقعة من الماضي القريب المسترجع (المنامة المنسوبة لعلي بن أبي طالب عن حوار حـــلمي له مـــع الرسول عن القرن الرابع عشر هـــ). وفي جميع الأحوال يبدو التشخيـــص اللغـــوي الـــدارج حـــريصا على إثارة انفعـــالات المخاطب المتخيـــل والمفتـــرض وإشباع فضوله وحاجته إلى الالتذاذ بما يسمع.

إن الدارجـــة في سياق هذا النص تخلق تموجا في التشخيص اللغوي قوي الدلالة. وهي بذلك بمثابة عنصر إضاءة متفرِّدة للذاكرة ولصور اختزالها للحدث وتفاعـــلها معـــه وتنـــبيره روائيا بعد ذلك. وتتأرجح صور هذا التنبير في «لعبة النســـيان» بـــين اصطناع القصص تعبيرا عن بطولة وهمية متوخاة، وضدا على ضـــعف قسري واقع، وهو ما يسبغ على الكلام نغمة يأس متولدة عن النظر إلى تقـــدم الـــزمن بوصفه تقهقرا (كلام شخصية سي ابراهيم)، واستعمال اللهجة السوقية المبتذلة بما تقوم عليه من سباب وشتم عاريـــين من كل مواضعة، ضدا أو تعويضـــا عن دونية اضطرارية لوقع عنيف ومهيمن (كلام البغايا)، والميل إلى

الدعابة والمرح المشبعين بالتلقائية والمهابة معا (كلام للا الغالية الأم تجاه نساء البيت وولدانه).

ج – وتتميز رواية «ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» لواسيني الأعرج باشتغالها البالغ على المرددات الشعبية وما يقترن بها من أجواء التجمهر والاحتفال من قبيل الأغاني ووشوشات المتسامرين وإنشادات الأعراس والمواسم. مختلف هذه الصور توجه الأسلوب تركيبا ومعنى نحو البوح بما في الأعماق من انكسار وتشوُّه وتَوق صميم إلى الانعتاق، و«الخروج» من دائرة العطب والعجز:

«واه... يا واه... أنا يا مي...
دير لجام، باش نربط فمي...
واه... يا واه...
راني فنيت... راني فنيت...
باغِي نهدر... باغي نهدر» (ص. 9)
«دقة تابعة دقة... وشكون يحُدّ البَاس؟
لا تلومونا في الغربة يا هذا الناس...
لا تلومونا في الغربة...» (ص. 120–121)
«قولوا لحبابي ارجعوا... ونديرِ جلسة وتكون أصلها شاوية»
«بركات يا الشيخ... بركات... التبريحة من عند سراقة العنب... عرمة السميد للا الروخا... وفي خاطرك يا عيسى القط... والرقصة معاها مدفوعة... خمسون دينارا للشيوخ ربي يخلف» (ص. 176).

في هذه المقاطع وأشباهها ثلاث ظواهر تستأثر بانتباهنا وهي:

* قابلية الكلام الدارج للاشتغال المجازي انطلاقا من صور البلاغة العربية. فبنية الملفوظات تقوم على المزج بين الإخبار والإنشاء المُصرَّفين بعيدا عن مقتضى ظاهر الكلام، وتستعير لذلك صيغ التوجُّع والتحسُّر، والاستفهام الإنكاري، والنهي الاستبعادي، والأمر والنداء الإغرائيين، وتتوسل بذلك للتَّأشير على وحدة المتكلم وذوبانه في كلامه النحيي المنحى، والإنشادي أو الصراخي الأداء.

* حضور عناصر خطابية غير لفظية تندرج في صلب المقاطع أعلاه وتصحيحها وتتممها، والسارد هو من يقوم بتلفيظها والتأشير عليها في مطلع الكلام أو في ثناياه. وهكذا، وربما بسبب ذلك، ينتظم المتلقي المتخيل والمتكلم

وخطابه في سياق الدائرة نفسها، دائرة الاحتفال الطقوسي المقام فوق شفا هاويـة غير منظورة، لكن الكلام المغنى أو المنادى به، وصداه الذي يتردد خارج حلبـــة الرقص، وانحباس الأنفاس وتوجسها من غموض نهاية المشهد، كل ذلك يوحـــي تصويريا بأن الفضاء بالفعل، يوجد فوق شفير الهاوية إن لم يكن قيد الســـقوط فيها.

هذه الظواهر متضافرة تكشف عما يميز المرددات الشعبية الموظفة روائيـــا من بوح. إنها ميزة تضاعف من النبرة الذاتية للكلام وتقوي توجهه الشعري. هذا البوح يستعير معجمه وإيقاعه من سِجِلِّ الخطاب الانفعالي المقدَّم هنا في شـــكل انفجارات تلفظية ومَشهَدية. فنحن إذَن بصدد لغة شـــبه طقوســـية في أنينـــها وتموُّجها وتبدُّل نغماتها وسعيها كلا نحو «التطهير الداخلي»، ونحـــو اخـــتزال الذات في الكلام والرقص معا أو في تحويل الأغاني والمرددات إلى نفـوس وذوات قائمة الوجود.

بينما تختار عروسية النالوتي وجهة أخرى لتوظيف الدارجة علـــى قِلَّتـــها برواية «مَرَاتيج». فالدارجة تستعمل هنا بوصفها أقدر من غيرها على التعبير عـــن الهموم اليومية وألصق بالآني الذي لا ضرورة لأن تختزنه الذاكرة، ومع ذلك فهذا الاستعمال لا يخلو من سخرية أساسها المفارقة بين تفكير عملي يريد تحصيـــــل حاجة مستعجلة (السكن لإتمام الزواج) وتفكير نظري ومجرد يربط حل كـــــل جزئية مهما صغرت بقضايا كبرى وكونية:

«يا بشير لو كان شفت ألبانيا والصين... أو... فيصرخ في وجهي بفظاظة: يزي يزي مختار!... يزي عيش خويـــ... أنا نحكيلك خوك مغصور نلوّج على سكني وإنت تحـــور لي بعد مائة سنة كان حب ربي تجي العدالة الاجتماعية تحل لي مشاكلي... توه هذا كلام يا مختار» (ص. 10).

هذه الأمثلة تبرز وجود منحى جديد في العلاقة بين الرواية بوصفها جنسا أدبيا «راقيا» ومركبا. وبين سجلات لغة التداول اليومي والشعبي بوصفها تنتمـي إلى عوالم «الهامش». فعلاقة التعالي يستعاض عنها هنا بالتنشيط الإبداعي لهـــذه السجلات. وعنصر المطابقة الواقعية يستبدل بالتأصيل الجمالي لهذه «اللغـــات» الفاقدة لسلطة الكتابة. هذا التأصيل يمثل أحد المسالك الضرورية لإغناء العربيـــة

الفصحى، اللغة الأم للإبداع، ولتأكيد قدرتها وحاجتها إلى الانفتاح على ما يجاورها من لغيات، وإعادة تنبيرها بما يتيح لهما معا إمكانية أعمق للتجديد والتطور والمواكبة. غير أن الوجهة العامة لهذا التأصيل بعيدة عن أن تكون هي «تفتيت» مركزية اللغة الأم بطبيعة الحال.. بدل ذلك يقتصر الأمر على البعد التناصِّي الذي يخصب شكل الرواية ويعيد النظر فيما يبلوره من منظورات بصدد اللغة والكتابة قبل كل شيء. وهنا يكمن التجلي الأول لتحول الرواية المغاربية من زاوية التشخيص اللغوي، وهو ما يدفعنا إلى طرح باقي التجليات ومنها؛

## 2 – البناء التَّهجيني والبارودي للملفوظ الرِّوائي

لقد اتَّسع اهتمام الروايات بتهجين جسمها النَّصِّي بمقامات تلفظية متباينة ومتعارضة أحيانا، وبارودية نقدية في الغالب. هذا التهجين يساهم في تكسير أحادية الملفوظة ويحد من «نقاء» الشكل الروائي ومعياريته. فالفسيفساء التي تبدو عليها روايات هذا الاتجاه تفترض حوارا جديدا بصدد مسألة التجنُّس وما يرتبط بها من وعي الكاتب وشروط إدراكه لقضايا التركيب الأدبي ومقولاته الجمالية. مثل هذا الوعي يندرج في صميم الفعل الثقافي المتميِّز: فعل تحقيق الجدل الخلاَّق بين مبرِّرات تقويض أشكال تقليدية ومُكرَّسة، وبين الرغبة المشروعة في توليد أشكال روائية مُحوَّلة ومُعدَّلة بانتظام، بين ذاكرة الجنس الأدبي وسيرورته التاريخية، وبين حاضره غير المكتمل والموجود في حالة صيرورة تجاه القيود الشكلية والتيمية التي تفرضها لغة هذا الحاضر بالذات، طبيعية كانت أو اصطناعية. وعبر مواربات هذا الجدل ندرك بوضوح خطاب المؤلِّف عن إبداعه وعن صورة الكاتب والتأليف الأدبيين لديه، وندرك أيضا عمليات التداخل النَّصِّي في حوارها الذي يتجاذبه التنافس والتناقض أحيانا والتكامل في الغالب.

لقد أمسى النقد الذاتي للخطاب ظاهرة ملحوظة ما فتئ حضورها يتسع، ودورها التكويني يزداد أهمية في نصوص الرواية المغاربية. فالكتابة في روايتي «ن» لخناثة القروي و«لعبة النسيان» لمحمد برادة تجادل إوالياتها، وتجعل من الحوار حول الإجراءات السردية والعلاقة الممكنة بين الرواية وبين الحقيقة والوهم وشخصية خاصية تميِّز إبداعهما الروائي. وذلك هو ما يُسوِّغ إدراج شخصية مؤسس ذخيرية للنص حيث تجادلها باقي الشخصيات الروائية. وتأخذ هذه

المجادلة صبغة مكاشفة تزيل «القناع» عما يعتبر في المنظور الكلاسيكي من خبايا الإبداع الأدبي والأسرار الموقوفة على «عبقرية» الأديب. إن الكتابة من زاوية نقدها لذاتها تنفصل عن هذا المنحى «السري» إذ تُسَوِّد بياضاتها حروفا تضيء ذاتها من الداخل.

وفي «الفريق» يخصص عبد الله العروي الفصل الثاني عشر من الرواية ليثير بشكل قصصي أخاذ، نقاشا مفصلا عن الكتابة، لكن من زاوية أزمتها. والملامح التي يتم التركيز عليها لمساءلة أزمة الكتابة هاته، تهم انقطاع الكاتب ولا استمراريته، أو غياب الموضوع الروائي وفقدانه، أو تكراريته ودورانه على نفسه بطريقة تراكمية تجعل منه «كوكتيلا» عجيبا تتلاقى فيه اللمسة الواقعية بأخرى رومانسية، بثالثة انتمائية وتتدافع فيه الدمعة والابتسامة والغضب. إن المؤلف يطرح ضمنيا عبر مواربات هذا النقاش المطول، الحاجة إلى شكل جديد للكتابة القصصية والروائية. فأبطال هذا النقاش كتاب ومبدعون متخيلون يجمع بينهم الانتماء إلى البحر الأبيض المتوسط، ويوحدهم التفكير في الكتابة بما هي «سلطان منهار» وتستضيفهم مأدبة بأحد مطاعم طنجة. والخيط الناظم لما يرد على ألسنتهم من تعليقات وإشارات متبادلة، هي التلميح إلى ما يدعوه عبد الله العروي في سياق آخر «رواية الشعور» التي هي البديل الممكن الذي يظل موجودا بعد أن «انتهت روايات الحركة والمغامرات والوعي والواقع والتاريخ». مدار الكتابة من خلال هذا الشكل هو «البحث عن النغمة» وما يبررها هو التعبير عن شيء لا يمكن «التعبير عنه بالتحليل العقلاني». وفي حوار سابق على الرواية أوضح العروي أن رواية الشعور هي التي تعنى بقضايا التعبير من قبيل الحبكة والشخصيات وأكثر من ذلك وربما قبل ذلك تعنى بقضايا اللغة:

> «فالقصاص الذي لا يهتم باللغة ليس بقصاص. قضية اللغة أساسية (...). فاللغة هي معطى. هي [illegible] الفنان»[14].

ويحرص الطاهر وطار على الإطار الكلاسيكي يقدم مثل هذا التصوُّر عن الكتابة الروائية. فهو يختار خطابا مقنعا يتحدث بأسلوب مباشر الرواية في

[14] عبد الله العروي، «الأفق الروائي» (حوار). مجلة الكرمل، ع. 11، 1984، ص. 177 و184.

ضوء علاقتها بالشكل، وبالسيرورة الزمنية للكُتّاب وصلتها بالحقبة الزمنية وبمادة التأليف المتخيَّلة. ذلك هو شأن المؤلف في «اللاز» و«الزلزال» وتجربة في العشق».

أما التداخل النصّي فيستأثر بمساحة واسعة من فضاء النص الروائي المغاربي. إنه يأخذ صورا مختلفة كلها توحي بوجود فهم جديد للنص الروائي وبالموقع الذي يشغله المكون اللغوي في سياق هذا الفهم. فمحمود المسعدي في «حدث أبو هريرة قال...» يستعير من الحديث والخبر بوصفهما أقدم أشكال السرد التراثي قالبا تعبيريا يستهدف بلورة طريقة في السرد تقف على الضد من طرائق السرد الغربية وتسعى لتأصيل موقف معارض لتيار التغريب. ومن خلال هذا القالب يفسح المؤلف المجال أمام اللغة الروائية لتأخذ بعدا تأمليا صوفيا وشعريا مغرقا في القدم ومعبرا في الآن ذاته عن دلالات الشعور والفكر الحديثين.

غير أن هذه الصيِّغة في توظيف السرد التراثي تظل في طابعها العام خاضعة لمقتضيات الكتابة الإسنادية التي ينتمي إليها الحديث اصطلاحا وتاريخا. وبسبب ذلك يقع هذا النص في مفارقة تعوقه عن أن يكون تجاوزيا في محاورته للتراث السردي[15]. فالنص وإن كان مشدودا إلى عالمين ومتوترا بين ثقافتين، والقالب الأدبي وإن كان فاقدا لنقاوته التُراثية، فهما معا يشتغلان جماليا انطلاقا من تصور قوامه أن ليس هناك في نظر المؤلف «أطرف من جدة القديم»[16].

وما يَفْضُلُ لمثل هذا التوظيف هو قيمته التاريخية، من حيث إنه يُدشِّن منحى جديدا في الكتابة، يتيح للغة الروائية أفقا تجريبيا وذاتيا كان له شأنه بالنسبة لوضع الكتابة السردية في نهاية الثلاثينيات تاريخ نشر هذه الرواية مسلسلة، وبالنسبة للجهد التحديثي لأدباء الطليعة بتونس خلال الستينيات وبداية

---

[15] فقد صنف أحمد اليوري هذا النص «من حيث توظيفه للسرد التراثي ضمن شكل اندماجي لا يخرج فيه النص الجديد عن دائرة الشكل القديم (...) ودون وعي بالوظيفة الإيديولوجية للتراث»، مجلة *الوحدة*، ع. 58/59، يوليوز/غشت، 1989، ص. 50. ولاحظ محمد بـرادة أن التعامل مع الأشكال التراثية لدى محمود المسعدي يرجع إلى خلفية ميتافيزيقية تجرد المستعار من معاصرته ويجرد الكتب) تمسه من معاصرته. مجلة *آفاق*، ع. 12، اكتوبر 1983، ص. 77.

[16] محمود المسعدي: *حدث أبو هريرة قال*...، الدار التونسية للنشر، تونس، 1973، ص. 22

السبعينيات، تاريخ نشر تلك الرواية في كتاب، وأفكّـــرُ بالأســـاس في روايـــة «الإنسان الصِّفر» لعز الدين المدني.

ففي هذا النص وما تلاه من أشباه تتخذ الكتابة من تفجـــير القوالـــب القصصية التقليدية والبحث عن إعادة صياغة تماسكها النَّصِّي مدارا لها. وفي ضوء ذلك تعبِّرُ الذات عن نفسها أو بالأحرى تبحث عنها من خلال عـــالم اللغـــة والأشياء. وفي مجرى هذا البحث يصبح الأسلوب مبنيا على أساس التداخـــل، وهكذا تتشابك عناصر لفظية بأخرى غير لفظية، وتتجاور الملفوظات بالرُّســـوم والجداول، وتقطيع الجمل ونظام تتاليها بالأطر والأشكال الهندســـية، وتتنـــاظر علامات الوقف والعنونة التي تستلهم الخط والرسم القرآنيين بما يشبه بنية التـأليف المزدوجة التي تجمع بين المتن والحاشية.

إن التشخيص اللغوي بما يقوم عليه من تعالقات أسلوبية وإلحاح في طلـب الصور والرموز وزخارف الكلام، كل ذلك يصل في «الإنسان الصِّفر» درجـة من التَّشبُّع، يبدو معها هذا التشخيص كما لو أنه يستنفد طاقته وهو لا يزال بعـد في بداية انطلاقه. من هنا يأتي ذلك الطابع المأزقي الذي يُميِّز هذا المنحى التجريبي في الكتابة. فهاجس البحث والمغايرة يصطدم بهَوَسِ الأسْلَبَة والمغامرة الشـــكلية. وهذا الهوس يصدر في الغالب عن تحفيزات إيديولوجية مفرطة. يتعلق الأمـــر إذن بفضاء تناصِّي مُونُولوجي. والحالة هذه، فالخطاب المحَاكي يشتغل بوصفه سلطة تعـــوق الخطـــاب المحاكـــي عن أن ينفي الأول، وعن أن يبطــــل تأثيراتـــه السلبية.

إلا أن أهمية هذا النص ومجمل التيار الذي تبلور من حولـــه تكمـــن بالذات في وضعه المأزقي. فالجيل اللاحق من الكتاب سيبني حضوره الأدبي على أساس الوعي بما يفترضه هذا الوضع من تساؤل ومراجعة بحثا عن كتابة تحوُّليـــة ذات أفق تجاوزي. وتقدم رواية الثمانينيات مثالا لهذا الاتجاه.

فالتعالقات النَّصِّية والأسلوبية في روايتي «النفير والقيامة» لفَرَج الحَـــوَّار و«مدونة الاعترافات والأسرار» لـــبُوجَاه صلاح الدين تتميَّزُ بصبغتها الحواريـــة وبتوجُّهها الساخر. وبينما يستعير الحَوَّار أسلوب التَّرتيل والتوغـــل في أعمـــاق الكلام المعتَّق ذي الإيحاءات القرآنية والشعرية، يستعير بوجاه قالب اللغة التراثيـــة

الكلاسيكية وبخاصة قوالب فني الخبر والترسل ونثر المعري. وفي الحالتين معا هناك تناول بارودي للصور اللغوية التي تتم محاكاتها. ويتحقق ذلك عن طريق تحويل اتجاه مضمون الرسالة و«تشويهها» من خلال اللعب بالكلمات وإحالاتها وإضفاء الصبغة النقدية عليها.

والصورة ذاتها نلاحظها بشكل جذري في روايتي «عين الفرس» للميلودي شغموم و«أحلام بقرة» لمحمد الهرادي. ففيما يستعير شغموم قالب خطب الجمعة والرسائل الديوانية، يستعير الهرادي بعض مقومات الأسلوب القرآني لفظيا بطريقة بارودية. وفي الأسلوبين معا يحتفظ القالب الروائي الجديد بسابقه، فينتقده من الداخل ويفرغه من وظيفته المعهودة ويُمكِّنُه من تمرير خطاب جديد يكسر وثوقية اللغة ورتابة إيقاعها.

ونفس الظاهرة نجدها بشكل تفاعلي في «نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري» لواسيني الأعرج. فالرواية تقيم تعالقا نصيا متعدد المستويات مع سيرة أو تغريبة بني هِلال، ابتداء بالعنوان، ومرورا بأسماء الأعلام والاقتباسات النصِّية، وانتهاء بالخطاب الواصف الذي يضع كل ذلك موضع نقد ومعارضة، يساهمان في توليد شكل روائي جديد على أنقاض شكل السيرة القديمة.

إن العلاقة بين هذه القوالب والأساليب المتغايرة والمتساكنة داخل النص الواحد تتسم بالتوتر. وإذ يكرر الخطاب الجديد خطابا سابقا عليه فلكي ينفيه بارودیا، ناسجا عبر ذلك نصا معارضا للأول ومتجاوزا له في الآن ذاته. وإذا كان الوضع الشذري أو التفاعلي لعلاقتي التوتر والنفي يجعل من محاورة التراث السردي أحد الإمكانات المتاحة للخطاب والتشخيص اللغوي كي يتجاوزا ذاتيهما، فإن الوضع المهيمن لتلك العلاقة قد يفضي بهذا الحوار أحيانا إلى أن يصبح بدون مخرج. فحالة الإحساس بتصدُّعات الهوية وانفلاتات الذاكرة وما يكتنفها من حنين وإيغال في الذاتية واستنهاض «للبدايات» قد تتحول إلى عائق للنص ولغته عن التماس القوي بالحاضر الذي هو قيد التشكل، وتمسي معاصرتهما لذلك في حالة تهديد.

وينهض المكون الاستشهادي بوصفه أحد تجليات التناص أو بالأحرى أحد عناصره الأكثر فعالية في دعم الإيهام المرجعي وتنشيط اللغة الجماعية والفردية بروية مغربية. ويستوقفنا من ذلك بالخصوص ما يتصل بالإحالات

الشعرية تصريحا أو تضمينا، وبحكايات الطفولة ومرويات الجدة، وبالترميزات التي تنتج عن إعادة توظيف أعلام أو مؤلفات أدبية أووقائع وشخصيات تراثيـــة أو تاريخية. ففي «أعمدة الجنون السبعة» لهشام القروي تتوالى التضمينـــات الـــتي تستعير أقباسا من شعر أراغون والسياب ودَرْويش. وفي «النفير والقيامة» ينحت فرج الحَوَّار تراتيله في مفتتح الرواية ويصوغها على منوال نشيد الشاعر الفرنســي سان جون بيرس. وفي «مراتيج» تستحضر عروسية النــالوتي علـــى لســـان الشخصية الرئيسية بالرواية، بعض حكايا الطفولة وبقاياها الموشومة بالذاكرة منـذ أن ردَّدت الجدة أصداءها على مسامع الطفل، وهو لا يزال بعد في بداية دهشـته ورعبه مما في الكون من ألغاز وأسرار شبحية. إن مثل هذا الحفر في الذكريـــات السَّحيقة يُمثل نوعا من العزاء التصويري «تتسلى» به الشـــخصية الروائيـــة في أزمتها تجاه سَديمية الواقع الآني (آن السرد والاستعادة)، واستعصائه على الإدراك، بل وكِبَر حجمه بالنسبة لوضع البطل ووجهة نظره. وفي ذلك تشـــيد لعلاقـــة جمالية جديدة مع المُتخيَّل الطفولي وصوره اللغوية الكامنة.

ومن هذا القبيل أيضا، تلك المشاهد الموحية والبالغة الشـــعرية في «**لعبـــة النسيان**» لمحمد برَّادة. إنَّ أصداء الوُشُومَات المترسِّبة بالذاكرة والمُستَعادة نصِّيـــا باعتبارها تشخِّصُ لُغويا ما قبل تاريخ الشَّخصية الروائية، هذه الأصداء لا تتعلـــق بالمسموع أو المَروي، لكن بالمرئيِّ قبل كل شيء. من هنا يأتي الطَّابع التشـــكيليّ الخاص لأساليب هذا التشخيص. فالوصف يَتخلى عن وظيفته التَّعيينية، ويجنَـــح نحو الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية. فالألوان والظِّلال والجوُّ الطُّقوسي الفاتن هـــي العناصر التي يؤلِّف نسيجُهَا الشعري صورةَ الكلمة التي يَتمُّ من خلالها تنشـــيط لعبة التَّذكر المسنية، لكن المرعبة أحيانا على حد تعبـــير الشـــخصية الروائيـــة. ويستوي في ذلك مشاهد «الجسد الأبيض الهامد المُسْجَى فوق المغْسل» ومشـــهد طقوس «المشاتْفَة» يحييها الأطفال والمراهقون والشُّبَّان وهم ينشدونَ أشعارا فاتنـة «تصِف الربيع خارج الأسوار تصف اللَّمســـة الأولى ورعـــدَةَ الحـــب، (...) وتصف رحلة الذين يعودون بعد موتهم، وانتظار المنفيين خلف الجدران يرقصون بلا توقف عدة أيام» (ص. 148).

هذه الاستعادة تُخـــرِجُ طقـــس المشاتفـــة عن سياقـــه الاعتيـــادي وتـــحوِّل مضمونـــه الأصلي باعتباره احتفالا موسميا يُقام سنويا بضريح إدريس

الثاني دفين فاس ومؤسِّسها ومؤسِّس دولة الأدارسة بالمغرب، فتجعل منه تعبيرا عن الحرية وتَوْقا إليها وإعادة خلق للوجدان والكيان. فالشخصية الروائية تَستمِدُّ من لعبة التذكر إذن الإصرار على البقاء ضدّا على نوايا الخَنق وتقليص دائرة التأثير. وفي ذلك مَلمَح آخر عن جدة العلاقة بخيالات الطفولة وصيغ اشتغالها إبداعيا في الرواية المغاربية.

وفي «اللاّز» و«عرس بغل» للطاهر وطار تتوالى الإشارات والصُّور التي تحيل على الواقع وعلى الأعلام الأدبية والتراثية. هذه الإحالة تلعب دور المرآة بالنسبة للشّخصية الروائية تجاه المأزق الذي توجد فيه، ودور البلاغة بالنسبة للأسلوب الرِّوائي تجاه حاجته إلى التّرميز وما يلوِّن ذلك من ظلال وإيحاءات تنبع من علاقات التناظر والتماثل:

فالإحالة على تيريز ديسغيرو[17] في رواية «اللاّز» تحمل وظيفة رمزية مزدوجة، فهي المسافة التي تفصِل زيدان البطل الإشكالي والمنخرط في الوجود من موقع إيجابي عن الانتهازية السياسية التي تريد أن تستغل الكفاح المسلّح للاستِقواء على الآخرين وتصفيتهم الواحد تِلو الآخر. وجبهة التحرير في تمزُّقها وخلافاتها تُناظِر رمزيا تيريز ديسغيرو وهي امرأة قاتلة وورعة ومتكبِّرة ومضطرِمَة في الآن نفسه، سمَّمت زوجَها، ثم مضت إلى مصير قاس وبائس وعنيف. وتيريز ديسغيرو حالة نظيرة لحالة الشيخ مسؤول جبهة التحرير المكلّف بذبح زيدان ورفاقه؛ كلاهُما يفرز ما يَعتمل في نفس جيل الكاتبين فرانسوا مورياك والطاهر وطّار من أسى وقلق واضطرام، جيل فرنسا بعد الكومونة، وجيل الجزائر بعد

[17] «**تيريز ديسغيرو**» من أهم روايات **فرانسوا مورياك** (1885-1970). صدرت الرواية سنة 1926 وتعتبَر إلى جانب روايات برنانوس وجوليان غرين تعبيرا عن تحوُّل فنّي كبير لما يعرَف بالرواية المسيحية؛ فبعدما ظلت هذه الأخيرة طوال ثلاثة قرون سجينة لموضوع الاتحاد الثلاثي بين العرش والمذبح والدّير، أصبحت مع تيريز ديسغيرو وأشباهها تبحث عن توافقها مع العصر، وذلك بالارتكاز على التصوير الروائي لما هو «**فاجع ومأساوي في الكون أو الوجود**». ويقدم «**زيدان**» بطل رواية «**اللاز**» قراءة تأويلية للرواية في شكل تداعيات واستبطانات وحوارات أحيانا. ويجعل منها في سياق ذلك تعبيرا رمزيا عن مأساة الشعب الفرنسي أو بالأحرى عن مأساة البورجوازية التي ينتمي إليها حي فرنسوا مورياك، ويستحضِر عبر هذا التأويل في الحقيقة مأساة الشعب الجزائري في ظل الاتجاه نحو هيمنة جبهة التحرير. وتواتر في «**اللاز**» عملية الاستحضار المونولوجي لتيريز ديسغيرو على امتداد الصفحات 168، 169، 219، 247، 248، 250، 251، 252. وفي كل الأحوال يلون هذا الاستحضار الأسلوب بظلال رمزية وبناء مجازي يقوّيان ذاتية الكلام ونزوعه التصويري.

1954 تاريخ انطلاق حرب التحرير وقرارات الجبهة بالقاهرة. فالكاتبان معا يعانيان مأساة جيليهما. ثم إن الفن الروائي من خلال هذه الاستعارة يخلق «فاجعا» يلوِّنُ بناء رواية البطولة الملحمية لدى وطّار بظلال مأساوية تدشِّن بُعدا جديدًا في الحساسية الروائية المغاربية ينسجم تماما مع الموقع المزدوج لـ **«اللاّز»** في الرواية الجزائرية بين الرِّيادة وحاجتها إلى موضوع وبطل إشكاليين، والتأصيل بما يفترضه من جهد في إبداع شكل أدبي متطور يرتكز على **«المفجع»** في الصياغة الشكلية للشخصية والحدث والحبكة في آن واحد.

والإحالة في «عرس بغل» على القرامطة وخلفاء بني العباس وغلمانهم وخولة أخت سيف الدولة والمتنبي وغير هؤلاء تنهض بوصفها تشخيصا أدبيا لما يميز بحث الحاج كيان عن ذاته من طابع مأزقي حاد:

> «ترى من أكون اليوم. المتنبي، أو حمدان قرمط، زكرويه الدنداني، أو أحد خلفاء بني عباس، أو أحد غلمانهم أو قوادهم» (ص. 5).

ولعل التناقض الذي تحياه الشخصية الروائية بين مظهريها الخارجي والداخلي وبين الممكن وتحقيقه، هو العنصر الذي يُجلي هذا المأزق. فالحاج كيان ممزق في هويته ومحكوم بدينامية عدم التطابق بين أناه وبينهما وبين المحيط. فقد تحول من فقيه زيتوني وداعية لإقامة العدل وباحث عن كينونته الضائعة بين الرموز والدلالات والوقائع، تحول من ذلك إلى هزي (قواد) بالماخور وأحد زبنائه و«حراسه». فقد أصابه التشيىء وفقدان المعنى وصار لذلك أصغر من إنسانيته. والتوظيف الرمزي لأعلام الأدب والتاريخ والدعوة يخلق «مفارقة» ساخرة تخصِّصُ الرواية الواقعية الرمزية. وتؤشِّر على بُعد جديد يحكم حساسية الروائية ويعدِّل موقف المتلقي «المرهَق» بروايات موضوعاتها لا تكاد تتجاوز أدلوجة الشهيد وحرب التحرير.

إن عنصري المفارقة الساخرة في «عرس بغل»، والمفجع الملحمي في «اللاز» كلاهما أصبغ على الكلام الروائي توجها تصويريا وشعريا ورمزيا بالغ الخصوصية. هذا التوجه يجعل من المكوِّن الاستشهادي عنصرا بانيا للشكل والدلالة ومرهصا برواية مغايرة. ويستعير مصطفى المدايني في روايته «الرحيل إلى الزمن الدامي» بعض أعلام الفكر والأدب ويتخذ منهم رموزا لقراءة الحاضر.

فزركويه الفقيه والداعية القرمطي المتوفى حوالي 295 هـ يعاد توظيفه روائيا بوصفه «توقا إلى الأفضل»، وتضفي عليه لذلك صفة الأسطورة التي تستدعي التحقق والبحث. ومن هنا يصبح زركويه بمثابة البطل النموذج لشخصيتي عدلي وريم بطلي الرواية المستلهمين من الحاضر المعيش. وإذ يبحث البطلان عن إضفاء طابع الحقيقة والواقع على المثال الرمزي، فإنما يؤصلان بذلك بحثا عن هوية مفتقدة ما فتئ يؤرق الجيل الجديد من الكتّاب بتونس. وفي مقابل هذه الإحالة ذات المرجعية العربية نعثر على استعارة أخرى ذات مرجعية أوروبية. يتعلق الأمر بالإحالة على دانتي في رحلته الشاقة بحثا عن استجلاء الأبعاد. ومن دون شك فإن النهاية الإيجابية لرحلة دانتي في «الكوميديا الإلهية»، وما يقتضيه البحث عن الهوية من توازن متوازن بين الشرق والغرب فيهما ما يغري بهذا الاستيحاء الأدبي البليغ. إن العودة إلى الماضي وقراءة الحاضر من خلاله في ضوء التمثيل الرمزي، ينهضان بمثابة معادل موضوعي للمسافة التي تفصل جيل مصطفى المدايني وهو من مواليد 1951 عن الحركة الوطنية بتونس إن لم نقل معادلا لاهتزاز صورة هذه الحركة وشحوب قدرها الرمزية.

فالمكوِّن الاستشهادي يلعب عدا دوره التناصِّي دورِ المرآة التي تعكس انشطار الشخصية الروائية بين ماض مفقود وحاضر غير ممتَلك.

يتضح من الأمثلة السابقة أن التهجين الكلامي والنصي بالرواية المغاربية يشتغل على محورين، يهيمن في الأول منهما نقد الخطاب لذاته وانفتاحه على بنيات وقوالب تلفظية يستوعبها حورايا، وهي الظاهرة البارزة في نصوص هذا الخطاب بالمغرب وإلى حد ما بتونس، وينشغل الثاني بمحاكاة التراث السردي واللغوي والرمزي محاكاة بارودية من خلال المكون الاستشهادي بالنسبة للرواية الجزائرية، ومن خلال الاستعارة القالبية بالنسبة للرواية التونسية. وفي مختلف هذه الصور يسعى الكاتب إلى تكسير أحادية الملفوظ الرِّوائي والاستعاضة عنها بصَوغ حواري ذي أفق تحوُّلي مبنى ومعنى. إنه أفق تلتف فيه الكتابة الروائية حول ذاتها وتتخلى اللغة عن مظهرها التواصلي لتصبح واقعة أدبية في ذاتها على حد تعبير جان فونتين.

## 3 – الصَّوغ الذَّاتي للخطاب بعيدا عن المونولوجية الأحادية الاتِّجاه

يتعلَّق الأمر بخطاب يصدر عن سارد ذاتي، غير أنه يُشخِّص طويته بصيغة التعدُّد. هذا التعالق بين الذاتية والتعدد، أو بين الطَّوية والعالم الخارجي يحوِّل مجرى الكلام ذي البناء المونولوجي في الظاهر أو باعتبار وجهة القوالب المهيمنة في النص ليجعل منه فعلا للتواصل والدلالة، بانيا لحقول تلفظية متعدِّدة، ومُبَنيَنا بها في الآن ذاته. وهناك عدَّة ظواهر تفسِّر ذلك وتجلِّيه، منها:

* عودة الكتاب إلى استيحاء سيرهم الذاتية. وهم إذ يستعيدون لحظات من ماضيهم قد تمتدُّ إلى ما قبل تاريخ تشكل أناهم الراشدة، فهم لا ينون وقائع بقدر ما يصوغون تخيُّلات تعيد الاعتبار جماليا لمناطق الظل في الكينونة وهي في حالة صيرورة وتأرجح وانجذاب، (لعبة النسيان، دليل العنفوان، مراتيج). ويتسع هذا الاستيحاء أحيانا ليستوعب امتداد الوسط في الذات التي تُبَنْيِنُ من جديد، وبأسلوب غير مباشر ومونولوجي تارة لا يخلو من حزن ومرارة، شظَايا ذلك الوسط وبقاياه المتلاشية في تجويف الذاكرة (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش).

* الاشتغال في مستوى الموضوع على تيمة المزدوج أو الموت أو الهذيان. فهناك من جانب توظيف لشخصية المعتوه الذي يتحدث لغة ملغزة وموحية ويقرأ الطالع، ويرى الغيب، وذلك من مثل شخصية الدرويش في رواية «الجازية والدراويش» لعبد الحميد بن هدُّوقة، والدرويش القرقوري في «الرحيل إلى الزمن الدامي» لمصطفى المدايني، والمهَدرش في «مراتيج» لعروسية النَّالوتي، والمجذوبة وجمعة الدرويش في «حقول الرماد» لأحمد ابراهيم الفقيه، وبوجناح وبابا الحكيم في «الأسماء المتغيرة» لأحمد ولد عبد القادر. وهناك من جانب ثان استيحاء لتيمتي الموت والهذيان معا[18]، في روايات هشام القروي وفرج الحوَّار. وفي ضوء ذلك الاستيحاء يتم تشخيص التصدُّع الذي يشق الهوية. وهي موضوع بحث روائي شاق ومضنٍ، وتقرع أجراس [illegible] تحت [illegible] تونس. وإذ كان

[18] من بين الدراسات المتميزة التي تناولت الموت في أدب الثمانينات بتونس نذكر:
Alia TABAI, «Littérature tunisienne des années 80. La mort et ses versions», in *Ibla*, 1987, t. 50, 160, pp. 269-297.

الموت يمثّل التيمة المركزية لهذا الخطاب فالجنون والهذيان ليسا سوى تقنية سـردية وصيغة لغوية تصبغان الكلام بذاتية متعددة القيم والرؤى والأساليب.

ويحضر الموت في «لعبة النسيان» أيضا، لكن بوصفه تجربـــة للتـــأمل في الافتقاد ولإعادة تأويل العلاقة بالأشياء والوقائع والكائنات. الموت في هذه الرواية يبدو أقرب إلى أن يكون موضوعا لاختبار زمن «يمتلكنا أكثر مما نمتلكه». إنـــه يقترن بفقدان للا الغالية الأم وسيد الطيب الخال. وما أن تقع استعادته حتى:

> «تنثال الاستحضارات دفعة واحدة فلا تـــترك لي مجـــالا لترتيب الأفكار، وضبط المشاعر والتميـــيز بـــين الأزمنـــة والأمكنة. فضاء شاسع، متناسل، يضمنا. ووجهك، أينمـــا لاح، يمنحني الزهو ويوقظ الكوامن، فأشتهي كل العالم مرة واحدة وتنبجس الرغبة الملتبسة فأقول إنني أبـــدأ الحيـــاة» (ص. 14).

الموت من زاوية هذا النص لا يدق ناقوس الخطر. إنه يدشّن بـــالأحرى لحظة انعطاف في كينونة الكائن. الموت هناك (روايات القرْوي والحوَّار) دمـــار وفناء، بينما هو هنا (لعبة النسيان) استعادة وبدء من جديد.

غير أن تشخيص الموت من زاوية الافتقاد وهو حالة شخصية (افتقاد الأم والخال) لم يحل دون أن تطرح الرواية قضايا فوق – ذاتية؛ وبالمثل إن تشـــخيص الموت من زاوية الجنون والدمار وهما حالة عامة (تدمير لبنان) لم يمنع روايـــات القروي والحوَّار من أن تثير قضايا تخص الطوية قبل كل شيء. إن الموت يضفـــي على الخطاب نغمة الحقد والنقمة والنحيب، وهي مشاعر فردية وخاصة. وعـــبر الموت وتداعياته وغيرهما من الأصداء التي تصغي إليها رواية «لعبـــة النســـيان» ترصد ذات التلفظ بها الطبيعة المتغيرة والمتوترة للعلاقات الاجتماعية، لكـــن في سياق انشغال تلك الذات بتعرية أوهامها. وعبر الموت وحالاته الجنونية ترصـــد ذات التلفظ في روايات القروي والحوَّار الوعيَ الحادَّ بالذات لكن عبر انشـــغالها الهوسي بمشاكل الوطـــن ككـــل.

ويأخذ الموت في «اللاز» للطاهر وطار معنى بطوليا لا يخلو مـــن طـــابع مأسوي. فزيدان إذ يقبل هو ورفاقه الذبح بديلا للانسلاخ عن «العقيدة»، فلأن هذه الفكرة لا تعني رمزية وتاريخية عن فداء النفس. الموت بهذا الأفـــق يُجسّـــد رغبة التوحد في أدق صورها النابعة من طوية إشكالية ترفض كل مســـاومة أو

ابتزاز. وهكذا يصبح الذبح رديفا للصلب من حيث كونهما يرمـــزان للفـــداء والاستشهاد وما يوحيان به من خلاص وإنقاذ أو تطهير.

إننا إذن بصدد تنويعات عديدة على تيمة واحدة، وخلف هذا التعدد يظل هناك قاسم مشترك يتمثّل فيما يميِّزُ الملفوظ الروائي مـــن تشـــخيص شـــاعري تصويري ورمزي، وفي سياق هذا النسيج اللفظي تكتسب الذاتية اللغوية بعدهـــا الحواري إذ «تندفق اللغة الحنون من وعي اللحظة الآسنة جرسا وارف الدغدغـة ثقيل الرجع (وتكون هي) دليلي إلى المرفأ الذي ظل يلتهب بنور مصباح كأنـــه ليلة القدر»[19].

* توظيف لغة الحلم والتذكر والاستيهامات. هذا التوظيف يقوم بـــأدوار عديدة تخص المظاهر اللفظية والدلالية والشكلية للنص الروائي. فليس الحلـــم أو الاستيهام مجرد موضوع، لكنه تركيب لفظي وقالبٌ شكلي يخدمـــان انزيـــاح الخطاب الروائي عن بنية لغة الوصف التقريري والتفصيلي ذات المرجعية البصريـة بالأساس، وعن بنية لغة السرد ذات البناء المنطقـــي الخطـــي المحكـــم؛ الحلـــم والاستيهام يلقيان بالخطاب الروائي في نسق لغة يغمرها الاســـتبطان والحـــوار الداخلي لما يتسمان به من كثافة وتقطع أو استغراق ومرجعية أساسها الحـــدس وملكات الإدراك غير الحسية. فتدفق تيارت الوعي وانسياب عمليات التذكـــر يمنحان الملفوظ الروائي القدرة على استجلاء عوالم الباطن، وتفجـــير الرغبـــات المكبوتة، واختراق سلطة المحظور، بردم المسافة بين الشعور واللاشعور، وبالحرص على ملء بياضات الذات وإعادة إبرازها تخيليا. ومن تضافر هذه العناصر تتبلـــور ملامح كتابة جديدة قوامها تصدُّع وحدة السرد وخطّيته، وتفجير الأشـــكال الأدبية بتقليص الحدود بينها، وإعادة الاعتبار للكتابة الشذرية[21]. ومثلما يقـــول أدورنو فاستراتيجية الخطاب في الكتابة الشذرية ترتكز على حقل عملية تخطيـــط تنصب على «صور الأفكار».

---

[19] فرج الحوّار، ***النفيــر والقيامــة***. [illegible] تونس. 1985. ص. 11.

[20] يعرف فلاديمير كريزنسكي الشذري بوصفه «الخطاب [illegible] المتقطع وخاص ولم يدونه النسـق، وبوصفه إمكانية للتعرف على معرفة [illegible] التي تحجبها عن [illegible] الثابت وما يبدو نهائيا أو جـــاهزا. الشذري هو شفرة المتعدد أو التضاعف. وذلك الذي يقوم كل محاولة لإضفاء طابع النســـق عليـــه»: الشذريات والتشذر، م. م.، ص. 579.

إن الصور التي تشخصها لغة الحلم بالرواية المغاربية تتوزعها الكوابيس ومشاعر الانكسار، مثلما تجلي ذلك الرؤى والخيالات التي يضطرم بها ذهن كل من اللاز وزيدان في رواية «اللاز»، وإشراقات اشتغال اللحظة البدئية أو لحظة الولادات القيصرية في «لعبة النسيان» و«ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» ووشوم الرغائب المكبوتة والأحلام المنكسرة وأصداؤها في «دليل العنفوان» لعبد القادر الشاوي و«حمائم الشفق» لجيلالي خلاص، والمفارقات التي تحكم وضع الشخصية الروائية بين صدق الباطن المتقد بالرغبة وزيف الظاهر المتكلس بافتعال أخلاقيات الهيبة والوقار وادعائها من قبيل حلم إمام القرية في رواية «الجازية والدراويش» لعبد الحميد بن هدوقة. وقد يصبح الحلم أحيانا بمثابة حالة شرود وسهو تدفع بالشخصية الروائية إلى الاستغراق في التأمل والتداعي. وقوام هذا الفعل هو الحنين إلى الأصل والوحدة المفقودة وإلى ارتياد أدغال التاريخ الضائع والتي لا تكاد ترى لا من بعد ولا من قرب. إنها حالة «الرحيل إلى الزمن الدامي» لمصطفى المدايني.

فالتوظيف الإبداعي لسجلات لغة التداول اليومي والشعبي، والبناء التهجيني والبارودي للملفوظ الروائي، والصوغ الذاتي للخطاب بعيدا عن المونولوجية الأحادية الاتجاه، تلك إذن هي أبرز المكونات التي تجعل من التشخيص الأسلوبي للغة علامة دالة على تحول خطاب الروائي المغاربي، أي على خصوصيته.

وفي فصول القسم الثاني نحيل لامتدادات هذا التحوُّل في مستوى أشمل، مستوى شكل الخطاب الروائي وأبعاده الدلالية المحتملة ككل.

# القســـــم الثانـــــــي:

# تحــوُّلات الخطاب الرِّوائي المَغاربـــي

## الفصل الرابع:

# التَّأصيل والمُغايرة في الرِّواية الجزائرية

إن الفرضية التي تنطلق منها هذه القراءة، وتعمل من أجل إضاءتها، تتلخص في أن التَّراكم الحاصل في الإنتاج الروائي بالجزائر خلال العقدين الأخيرين، يؤشِّر على ما تعرفه المكوِّنات الأدبية لهذا الإنتاج من تحوُّلات إيجابية. وقوام ذلك، الاتجاه نحو تكريس خصوصية الخطاب الروائي بعيدا عن التناول الأطرُوحي، وفي أفق بَلوَرة وجهة نظر نقدية للذات، ولعالم من حولها، بما في ذلك عالم اللغة والكتابة قبل كل شيء.

ومثل هذا المسعى في الدراسة يستند إلى مقياس مزدوج:

فمن جانب يأخذ في الحسبان المدى الذي تصل إليه نصوص هذا الإنتاج في انزياحها عن مجمل الخصائص التي تؤلف النموذج «البَدئيِّ» للرواية الجزائرية[1]، والذي يقترن ببداية السَّبعنيات، ويتأسَّس جماليا على اصطناع الشكل التقليدي للرواية الغربية من حيث الوصف، وتقديم الشَّخصية، وخطية السرد.

ومن جانب ثان يتابع هذا المسعى سيرورة التطوُّر في إواليات الكتابة كما تفرزها الرواية منذ منتصف السبعينيات، وبالخصوص من زاوية ما يقوم بين نصوصها من تفاعلات ذات طابع حواري بارز. وينهض هذا الطابع باعتباره أحد المداخل الأساسية لفهم تكوُّن الخطاب الروائي وتطوره. فكل

[1] تعتبر «ريح الجنوب» لعبد الحميد بن هدوقة الصادرة سنة 1971 أول رواية تصدر بالعربية في الجزائر. وصفة أول هنا تشير إلى أن النص يستجيب في بنائه لمكونات الشكل التقليدي للرواية الغربية خلافا لما سبقه من محاولات ذات النفس القصصي الطويل دون أن تمتلك بالوضوح الكافي «*مقاييس*» الشكل الروائي. وذلك من مثل «*صوت الغرام*» (1967) لمحمد منيع، وغادة أم القرى» (1947) لأحمد رضا حوحو.

رواية تفترض رواية أخرى تسبقها أو تعاصرها، تفترضها بما هي علاقة جدلية، وبما هي مرجع نصي مباشر أو غير مباشر[2].

يتألَّف المتن المدروس من أربع روايات هي على التوالي: «اللاَّز» للطاهر وطَّار، و«الجازية والدراويش» لعبد الحميد بن هدوقة، و«حمائم الشفق» لجيلالي خلاص، و«ما تبقّى من سيرة لخْضَر حَمروش» لواسيني الأعرج. إنها نصوص متعاقبة في الزمن، وتلتقي إلى حد كبير في الفضاء العام الذي يؤطر سياق كتابتها وتداولها، وتنشأ بينها علاقة تحاور ضمني أحيانا وصريح أحيانا أخرى. فقراءتها لذلك تتيح لنا استخراج العناصر المهيمنة في تطور الرواية الجزائرية، علما بأن تطور هذا الجنس الأدبي من حيث هو، ليس خَطّيا. فالرواية لا تتطابق، لا مع ثبات مطلق في المضامين، ولا مع استمرار تكراري للأشكال؛ إنها تستلزم، حسب تعبير فلاديمير كريزنسكي، توالدا في المنظورات والأصْوات، وتنقيحا في البنيات التناصِّية والتلفظية. من هنا تنشأ بين نصوص الرواية علاقة توتر واستبدال هي التي تدمجها في جدلية الإنتاج الفني، وهي التي تبرز جوانب الثبات والتحول فيها.

تلك هي حالة المتن أعلاه، وذلك هو مبرِّر إدراجه في نطاق قراءة تعاقبية تأخذ في الاعتبار دراسة المستمرِّ بوصفه شرطا ضروريا لدراسة التحوُّل، والمشترَك بما هو مقياس لتقدير درجة الاختلاف والمغايرة.

## I - بحثا عن التأصيل

«اللاَّز» هي ثالث رواية تصدر بالعربية في الجزائر، والأولى التي تصدر للمؤلف[3]. ومن هنا يأتي ذلك الطابع المزدوج لموقعها المتأرجح بين الريادة وحاجتها إلى موضوع تام ورصين وكلاسيكي في الغالب، والتأصيل بما يفترضه من جهد في إبداع شكل أدبي متطور وفي مستوى غنى المضمون التاريخي بوصفه فضاء مرجعيا لأحداث الرواية وشخصياتها ودلالاتها الممكنة.

[2] فلاديمير كريزنسكي، *ملاقي العلامات، مقالات في الرواية الحديثة*، موطون، 1981، ص. 3.

[3] الطاهر وطار، *اللاز*، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط. 1 (1974)، ط. 2 (1978) وعليها ستتم الإحالة بتعيين رقم الصفحة بين قوسين داخل المتن. وعندما ترد كلمة اللاز بدون مزدوجتين فهي تشير إلى الشخصية التي تحمل هذا الاسم فقط.

فالثورة المسلَّحة وما يتفرع عنها مِن تيمات من قبيل الشـــهداء، والتضحيـــة، والخيانة، ستصبح انطلاقا من «اللاز» موضوعا مركزيـــا في الإبـــداع الأدبي والفني بالجزائر طوال العقدين الأخيرين تقريبا؛ هذا الموضوع يستثير الخيـــال الجمعي للأدباء والمبدعين بما يماثل الدور الوظيفي لتيمة الديكتـــاتور بالنســـبة للإبداع في أمريكا اللاتينية، أو الحرب الأهلية بالنسبة للإبداع في إسبانيا بـــين الثلاثينات ومنتصف السَّبعينيات.

غير أن المؤلِّف[4] وهو يستلهم الثورة الجزائرية المسلَّحة باعتبارهـــا تيمـــة «كبرى» وموضوعا جادًا، فإنه كان محكوما بجملة مـــن العوامـــل نوجزهـــا كالتالي:

**1**. فقد اختار وطَّار واحدة من أدقِّ لحظات هذه الثورة وأحرجـــها، لحظة تفاقـــم الخلافات والتناقضات في صفـــوف مكوناتهـــا السياسيـــة والعسكرية، وبالأساس في صفوف جبهة التحرير الوطني وبينها وبين الحـــزب الشيوعي الجزائري. فمع تنامي هذه الخلافات تكرست التصفيـــة الجســـدية بوصفها حلا «وهميا» لتحقيق الوحدة والانسجام، أو حلا صالحـــا لجميـــع المشاكل: «يالها من قساوة... الموت في الثورة حل صالح لجميـــع المشـــاكل، يموت الخائن، ويموت المُسبِّل، يموت الإثنان موتة واحدة، وعلى يد واحـــدة... يموت الأول لتستريح منه الثورة... لكن الثاني لماذا يموت؟ ألتستريح الثورة منـــه أيضا؟ يا للقساوة...» (ص. 38)[5]. فصيغ الإخبار التقريـــري، والاســـتفهام الإنكاري، والتعجُّب الباعث على الإشفاق والحسرة، لها عدا قيمتها الأسلوبية، وظيفة كشفية قوية. إنها تكشف عما يُميِّز العمق الإنساني للشخصية الروائيـــة من قلق واضطراب وهي تساق نحو مصيرها المجهول أو المفجع؛ وهي صيـــغ

[4] الطاهر وطار من مواليد صدارتا بشرق الجزائر عام 1936. تلقى تعليمه تعليما دينيا بالجزائر ثم بجامعـة الزيتونة بتونس. شارك في الثورة الجزائرية المسلحة من 1956 حتى 1962 تاريخ استقلال الجزائـــر. إنتاجـــه الأدبي متنوع ويجمع بين القصة والمسرحية والرواية. ورواياته هي: اللاز (1974)، عرس بغـــل (1978)، الحوات والقصر (1980)، العشق والموت في الزمن الحراشي (1980)، تجربة في العشق (1989). الشـــمعة والدهاليز (1996) وهو الآن رئيس جمعية «الجاحظية» ومدير مجلتها «التبيين». وقد صدر العدد الأول منـــها في شتاء 1990.

[5] ترد العبارة على لسان قدور في شكل مناجاة وخواطر تلح عليه في الطريق للالتحاق بالعمل المسلح.

توحي ثانية أو ترهص على الأقل بالأجواء المأساوية التي تؤطّر أحداث الرواية وتحدِّد مصائر الشخصيات بها، وبخاصة تلك التي تلعب دور البطولة حيث يصبح منتهاها محددا سلفا ومن الخارج، أي من خارج الشخصية:

> «لقد بلغنا نهاية النهاية: الموت. فليس أمامنا أن نختار سوى الموت، الموت النضالي الحزبي، أو الموت الجسدي» (ص. 255)[6].

2. الغاية من الاتّكاء على الماضي القريب والذي يمثّل جزءا من ذاكرة المؤلف[7] وحياته، لا تتحدد بالتروع الحنيني والرومانسي نحو فترة البطولة، بل تنبثق من الهاجس النقدي الصارم، وبهدف تعرية مؤسَّسَة الثورة. إن حرب التحرير من خلال الرواية ليست كفاحا مسلحا من أجل الاستقلال الوطني فقط، ولكنها أيضا ساحة تتصارع فيها المصالح الشخصية والاجتماعية. وصراع المصالح هذا، فرض على الثورة أن تتحول من فعل تاريخي إلى فعل مأساوي، تجلّيه مصائر الشخصيات، ومختلف التداعيات الأدبية، والصور الشعرية السَّوداوية التي تلحُّ على ذهن الأبطال فتفعم مخيلتهم بالمشاهد والرؤى التي تلوِّنها القتامة والأحزان:

> «وخاطب زيدان ذاته: – السبخة صورة رومنطيقية لا محالة.. ولكن ليس هناك أية صورة أخرى يمكن أن يُشَبَّه بها الوضع في الجزائر.. لكن تيريز ديسغيرو ما دخلها في هذه المسألة؟ لماذا عادت إلى ذهني بعد نسيان سبع عشرة سنة؟ (...) فرانسوا مورياك، لم يكن يعني أي شيء، وليس باستطاعته إطلاقا أن يهدف إلى شيء معين. لا. في وسعه أن يفرز ما يعتمل في نفس جيله من أسى وقلق واضطراب. يقين إنه كان يعاني مأساة جيله. آه اللاز المسكين. ابني ما سيكون مصيره؟» (ص. 247/248).

إن التَّعرية تبدو أحيانا مباشرة في صيغة خطاب سجالي عار من أية مواربة أو زخرف أسلوبي:

---

[6] زيدان دلحي لنغادرة هو وخمسة شيوعيين أوروبيين متطوعين في الثورة، بعد اعتقالهم جميعا بأمر من قيادة جبهة التحرير الوطني.

[7] لأن زمن الوقائع مستعدة يعود إلى الفترة التي شارك فيها وطار في الثورة المسلحة.

«لقد اضطرتكم خلافاتكم مع قيادة حزبكم إلى تكوين حزب جديد. على حساب جميع الأحزاب، وعلى غرار حزبكم انهار أيضا. الكفاح انمسح الذي توفرت شروطه فاندلع شيء. واستغلال هذا الكفاح لتكوين حزب وحل جميع الأحزاب الأخرى. شيء آخر» (ص. 224).

فالالتفات إلى وقائع الماضي القريب والتي تعود إلى حوالي 1958 حسب ما يفهم من قرائن النص، ونقد ما تراكم في سياقاتها من مشاكل وأزمات تصيب من الشخصية كيانها ووضعها الوجودي، كل ذلك إنما يتم بعين الحاضر، حاضر الكتابة: فخلافات اليوم بما يعني الفترة الممتدة من 1965 إلى 1972 ليست وليدة ذاتها وعصرها فحسب، بل هي إلى هذا الحدِّ أو ذاك امتداد لذلك الماضي وإعادة إنتاج له، مادام الفرز التاريخي للقوى المؤهلة للاستمرار لم ينجز بعد. بهذا المعنى يستدعي الحاضر ذلك الماضي ليسائله، وليضعه موضع المكاشفة:

«وشرعتُ في كتابة [اللاَّز] في شهر ماي من سنة 1965، بعد تراكم الخلافات والمشاكل داخل صفوف جبهة التحرير الوطني، وبعد الشروع في وضع أسس لإنجازات متعددة اقتصادية واجتماعية. لابد من استقرار للوضع. لابد من أن تصفى الأمور، جميع الأمور ذات يوم، أو كما يقول بطل القصة الرئيسي: "ما يبقى في الوادي غير حجاره" ذاك ما كان يطغى على فكري وأنا منكب على كتابة "اللاَّز"»[8].

**3.** ليست «اللاَّز» رواية تاريخية. بالرغم من أنها تستلهم أحيانا بعض الأحداث التي وقع ما يشبهها. فالظروف التاريخية التي تطالعنا أصداؤها في بعض الصفحات، تعالج روائيا بوصفها تساهم في خلق وضعية وجودية كاشفة وملهمة بالنسبة للشخصيات: فأحوال هجرة واغتراب حتى عند زيدان مثلا، والمناخ النفسي الذي تلقى في إطار تكوينه سياسي بفرنسا ثم بالاتحاد

[8] «اللاز»، كلمة للمؤلــف، ص. 7.

السوفييتي، وأجواء الحرب العالمية الثانية، والمنافسة الانتخابية واندلاع حرب التحرير، وواقع الحزب الشيوعي الجزائري كلّ ذلك لا يمثل سوى عناصر من شأنها أن تضيء الوضعية الوجودية التي تضفي على شخصية زيدان وعلى عالمه صفة الإمكان. ومثلما يوضّح ذلك ميلان كوندرا، فالرواية لا تحلّل الواقع، بل الوجود. وليس الوجود هو ما مضى، وإنما هو حقل الممكنات الإنسانية[9]. وقد حرص وطّار في تصديره للرواية على التمييز بين الروائي والمؤرخ في تعاملهما مع الظروف التاريخية قائلا:

> «إنني لست مؤرخا، ولا يعني أبدا أنني أقدمت على عمل يمت بصلة كبيرة إلى التاريخ، رغم أن بعض الأحداث المروية وقعت أو وقع ما يشبهها... إنني قاص، وقفت في زاوية معينة، لألقي نظرة – بوسيلتي الخاصة – على حقبة من حقب ثورتنا»[10]

ولهذا التصريح مصداقية في مستوى النص. فقد تمّ بالفعل تجريد الأحداث والشخصيات والتجارب من طابعها الحقيقي، وأُضفيت عليها صبغة التَّخييل، وذلك من خلال الإبهام الزمني والمكاني، وإشاعة خصائص التعبير الذاتي، والمبالغة في التصوير أحيانا، واختلاق الوقائع أحيانا أخرى[11]، وتحويل بعض الشخصيات الروائية إلى رموز مثل اللاّز وزيدان.

فالعالم الروائي في «اللاّز» يستمدّ إذن مادّته الحكائية من سجلّ السَّرد ذي الطابع البطولي والمأساوي. فبصرف النظر عن مختلف التفصيلات، يمكن القول بأن الرواية تتّخذ من قصّة زيدان ومأساته موضوعا رئيسيا لها، وما عدا ذلك من القصص والشخصيات ليس سوى تنويعات ولويّنات تضفي على الرواية طابع التوتر، وعلى موضوعها المحوري بعدا

---

[9] ميلان كونديرا، *فـن الروايـة*، غاليمار، 1986، ص. 61.

[10] *«اللاز»*، كلمـة للمؤلف، ص. 8/7.

[11] يجري الاختلاق هنا على تقديم الوقائع خارج للمألوف والاعتيادي، لكن دون أن تفقد الصلة بالمحتمل الواقعي. من ذلك مثلا: قصة حمو الذي يشتغل في «الفران» تجاه بنات مشغله دايخة ومباركة وخوخة (ص. 27 و45)، وقصة أبوة زيدان لـ اللاز في ص. 65/64 و103/102، وكذبة قسي الفرحي مهرب الجنود والفدائيين حين كذب ليضفي على قدور بأنه إنما جاء يمتنه لا لإلحاقه بصفوف الثوار.

مأساويا أعمق. يتعلق الأمر بقصة مناضل شيوعي مخلص لمبادىء الثورة يجد نفسه ذات يوم وبعد سنتين من قيادته للكفاح المسلح، مُرغما على الانسلاخ عن عقيدته والتنكر لقناعته وخيانة مبادئه، ومجبرا على أن يوضع في تضادّ مع جبهة التحرير الوطني ومن خلالها مع مؤسسة الثورة ككل:

«أطرق الشيخ قيلا. ثم قال باللغة الفرنسية وبصوت جد خافت: – تتخذ تقرر في شأنكم. بالنسبة لزيدان لابد أيضا من تبرؤه من العقيدة وانسلاخه من الحزب وإعلان انضمامه إلى الجبهة... وبالنسبة لكم أنتم، التبرؤ أيضا، والدخول في الإسلام. (...) – كلكم شيوعيون، كلكم على السواء، وقد جئتم إلى ثورتنا تخربوها. عمق الشيخ منفجرا» (ص. 225/221).

يمثل هذه العبارات التي تشبه أسلوب البرقيات، والتراكيب التي تستوحي نبرتها من سجل لغة الإدارة وصيغها المنمَّطة، يوضع زيدان في قلب مأزق. ويتجاوز كونه شخصية روائية متخيَّلَة فحسب، ليمسي هكذا حالة أو وضعا تنقلب فيه البطولة إلى مأساة، وتتداخل فيه المصائر، وتلتبس القيم والموازين. وتصبح التضحية وحدها هي السمة الفارقة التي تميِّز هذه الحالة أو هذا الوضع:

«يا للتَّضحية التي تسود كل شيء في هذا العمل الذي نقوم به. وخيل إليه أن الثورة ليست سوى شيء واحد... هذا الشيء هو التضحية... التضحية بكل شيء، وفي عمقها الكبير (...) وتشابكت المفاهيم في ذهنه... و لم يعد يفرق بين الخواطر، وبين الحقائق... ونسي كل شيء...» [قدور] (ص. 39/40).

وفي تداخل المصائر هكذا تكون كل التواصلات الممكنة قد استنفدت طاقتها على الوجود والاستمرار، وتفتقد كل العلائق نسيجها الناظم، وتنقلب الأشياء إلى ضدها، ويبقى الموت وحده العنصر الحاسم في الفرز: فما أن اندلع الكفاح المسلح ونضجت ظروف تطويره حتى دبّ الخلاف في صفوف مكوِّناته الأساسية مهدِّدا سيرورة الثورة ككل؛ وفي اللحظة التي يقترب فيها قدُّور من زينة ويثمر اللقاء في عز النيل انبثاق الحب الطافح بالأحلام، في هذه اللحظة تكتشف سلطة الاستعمار ارتباطه بالثورة فيضطر للالتحاق بالجبل

حيث يستشهد تاركا وراءه أباه الشيخ الربيعي[12] تعذبه حرقة السؤال وبؤس المآل:

«احك لي يا للاّز يا ابني كيف مات قدّور ولدي. قيل إنه مات في طريقه بك إلى الحدود. كيف استشهد يا للاز يا ابني؟ هل كان يحدثك عن زينة؟ هل علم أنها رمت بنفسها في البئر حين حبلت من – كومي –؟» (ص.276).

وما أن يتعرَّف اللاّز على أبيه ويلتحق به في الجبل ثائرا ومكافحا حتى يفتقده إلى الأبد بعملية ذبح أنْجزت على مرآه ومسمعه حيث:

«ظل اللاّز لحظات يقف مشدوها لا يصدِّق عينيه، وعندما انفجرت الدماء من قفا أبيه، صاح في رعب: – ما يبقى في الوادي غير حجاره. ثم ارتخت كل عضلاته، ودارت به الأرض، ومدَّ يديه يحاول التشبُّث بشيء ما، ثم هوى» (ص. 273)

وما أن ينتظم الكفاح المسلَّح في المنطقة التي يشرف عليها زيدان وفرقته حيث: «العمل يسير على أحسن ما يرام. كمائن، هجومات، اشتباكات، ذبح، اغتيال، غنم متواصل» (ص. 218)، ما أن يحتضن الشعب هذا العمل حتى يُفاجَأ زيدان بأمر من قيادة الجبهة يصرفه عن هذا الدور، ويضعه أمام الخيار الصعب، الانسلاخ عن شيوعته أو الذَّبح: «بينما عقد [زيدان] أصابع يديه وقال بالفرنسية أيضا: – وإذا لم تتم الاستجابة لهذه الطلبات، فهل هناك حل آخر؟ – آه. نعم. **الذَّبح!** قال الشيخ بهدوء» (ص. 222)؛ وما أن تنتهي حرب التحرير حتى يتحوَّل الشهداء إلى «مجرد بطاقات في جيوبنا، نستظهرها أمام مكتب المنح، مرة كل ثلاثة أشهر... ثم نطويها مع دريهمات في انتظار المنحة القادمة» (ص. 9)، وتكتمل الصورة عندما تكشف الرواية في نهايتها

[12] صفة الشيخ هنا ذات بعد إيجابي وتعيني، فهي تحيل على عمر الشخصية وعلى مرتبتها الاجتماعية، بينما ترد عبارة الشيخ تدل على الشخصية ذات الانتماء الفكري والسياسي المحافظ، وذلك عندما تأتي صفة مبعوث قيادة جبهة التحرير ومسؤولها الكبير كما هو الحال في صفحات: 214 – 215 – 216 – 217 – 220 – 221 – 225 – 273.

على لسان الربيعي عن أن موظَّف مكتب المنح القابع خلف الشبّاك كان مـــن الخونة فيما مضى: «– في البدء، لم أكن أطيق النظر إلى هذا الشاب الخـــائن. لكن ها إنني أتعوّده شيئا فشيئا. الدّوام يثقب الرخام» (ص. 275). فأي مأساة أعمق من هذه؟ وأي مفارقة أبعث على السخرية والتعرية من هاته؟

تلك إذن هي مجمل العناصر التي تبرِّر موقع الريادة الذي تتبوّؤه روايـــة «اللاّز» تجاه الموضوع ومادة التأليف الروائي، وذلك بالقياس إلى ما يواكبها أو يتلوها من نصوص روائية مكتوبة بالعربية تماثلها في استلهام موضوع الثـــورة والشهداء. غير أن أهمية الموضوع لا ترجع إليه في ذاته ولا إلى المنظور النقـدي الذي يعرض من خلاله. إن ما يثير اهتمامنا فيه هو الوظيفة الفنية التي يضطلع بها داخل الرواية. فما هي مقوِّمات هذه الوظيفة وتجلياتها؟

تتألف «اللاّز» فضلا عن الإهداء وكلمة المؤلِّف والخاتمة، مـــن ثلاثـــة وعشرين فصلا لا تحمل أرقاما وغفلا من العناوين. وكل فصـــل يكـــرِّس في الغالب لتقديم جانب من إحدى شخصيات الرواية، وما يتعلَّق بها من أحـداث، وما تندرج في إطاره من روابط وعلاقات، وما تقوم به من أدوار في النســـيج الروائي العام. إن تتالي الوقائع والشخصيات يخضع لنظام التعاقب والتداخل، بما يعني تكسير خطِّية السرد، وتقديم حدثين أو أكثر في وقت واحد على أســـاس تقنيتي الإيقاف والاستئناف التناوبي للحدثين. ذلك ما يبيِّنـــه التوزيـــع التـــالي للفصول بحسب الشخصية المحورية فيها:

| الفصـــــــــــــول | الشخصية المحورية فيهـــا[13] |
| --- | --- |
| 1 + الخاتمة | الربيعى البركاتى |
| 13 + 11 + 9 + 2 | اللاز |
| 6 + 4 + 3 | قدور |
| 5 | حمـــو |
| – 18 – 17 – 15 + 14 + 10 + 8 + 7<br>23 + 12 + 19 | زيدان |
| 22 + 20 + 16 + 12 | بعطـــوش |

[13] بالرواية شخصيات أخرى كثيرة غير أننا نكتفي في خصوص بالمرور منها.

وتنهض الواقعية الملحمية بوصفها الاتجاه العام الذي يؤطّر رواية «اللاّز». فخصائصها الفنية ومقوّمات البناء فيها مؤسّستان على جمالية المحتمل والتمثيل، أين يقع التماثل الافتراضي بين العالَم اليومي للقارىء وعالم التخييل، ويهيمن السارد العليم مضطلعا بوظيفتي السرد والتأويل، ويتم توظيف عدد كبير من الشخصيات تعنى الرواية بمتابعة مصائرها. ومن هذه الزاوية فقد نجحت «اللاّز» في بناء نموذج للشخصية الإشكالية بالمعنى الذي يتصوّره لوكاش، أي بما هي نمط يجسِّد القوى الاجتماعية المؤهّلة للتأثير في سيرورة التاريخ، وبالمعنى الذي يعطيه باختين للبطل بوصفه وجهة نظر محدَّدة عن العالم وعن الذات معا. وأهم ما يطبع عالم الأبطال من هذا النوع هو التناقض بين الرغبة والواقع. فزيدان، واللاّز، وقدّور، وبعطوش في النهاية[14]، كلهم ليسوا سوى شخصيات تتحرك روائيا من موقع مفارق، موقع تواجه فيه عند لحظة من وجودها الحاجة إلى الاختيار قسرا بالنسبة للثلاثة الأوائل، وأزمة التصدع بالنسبة للأخير. وهذه بعض الصور المعبرة عن ذلك:

أ – قدّور:

«ويخيَّل لقدّور أنه غائص في الأعماق... أعماق الأعماق. في بئر عميقة القرار.. ينادي بالإنقاذ، ويمتد له حبلان، واحد أبيض يمثل يد ربمون أو جان أو الحاج الطاهر.. وآخر أسود يمثل يد اللاز أو يد حمو أو يد زيدان.. أو يده هو بالذات، فيحتار بأيهما يتعلق. الذبح من جهة، والرصاص من جهة أخرى.. أما وأما..» (ص. 46).

ب – اللاّز:

«يجب أن أفكّر في مثل هذا الموضوع، فأنا في آخر المطاف، في مفترق الطرق، بل في المنطلق.. إما وإما – ليس بيني وبين.. أية انعراجة سوى خطوة واحدة، وعليَّ

---

[14] نقول «في النهاية» لأن شخصية بعطوش تظهر في الرواية بوصفها متعاونة وخائنة (حَرْكي، حسب التعبير الجزائري) وذلك على امتداد الفصول 12، 16، 20 قبل أن تتصدع من الداخل ويستيقظ فيها عمقها الإنساني فتقتل الضابط الفرنسي وتشارك في تدمير الثكنة لتلتحق بعد ذلك بالجبل ليصبح بعطوش بعد الاستقلال د مكتبة حاحة (خاتمة الرواية، ص.276).

أن أكون حذرا (...) لقد بلغت النهاية، نهاية النهايـــة» (ص. 92).

### ج – بعطـــوش:

«قضى بعطوش أربعة أيام مهولة في الثكنة، كان خلالها بين يقظة ونوم، بين واقع فظيع وحلم مرعب. لا يميـــز شيئا (...) فقط، كان يحس بتصدع كبير في داخلـــه، بخندق عظيم في صدره وفي رأسه، كذاك الذي تتركـــه قذيفة نابالم في بناية متداعية» (ص.229).

### د – زيـــدان:

«لقد بلغنا نهاية النهاية: الموت. فليس أمامنـــا أن نختـــار سوى الموت، الموت النضالي الحزبي أو الموت الجسـدي» (ص. 255).

فالشَّخصية الروائية تتحرك انطلاقا من كونها تقوم على التعارض بـــين الإرادة والمصير. إنها تنخرط في عمل «جادّ» و«خطير» أحيانا دون أن تـــدرك معناه إدراكا كاملا، ويصبح مصيرها محكوما بوضعية تتجاوزها، وتجد نفســها هكذا في الأخير أمام نهاية حتمية بعد أن لم يعد أمامها سوى الاختيـــار بـــين التخلّي عن الذات بكل حمولتها والانسلاخ عن الإرادة بكل حريتها، وبـــين الذّبح. إن هذه السمة المحدِّدة لوضع البطل ونهايته، تجعل بناء الرواية خاضعـــا لأسلوبين في التركيب:

* أسلوب الرواية ذات البناء المقفَل، حيث توجَّه الأحـــداث بشـــكل دائري نحو نهاية مرسومة سلفا، وتقاد الشخصية الروائية وفق تخطيط صارم نحـو مأساتها: الاستشهاد (قـــدّور)، أو الذّبـــح (زيـــدان)، أو القتـــل (الضـــابط الفـــرنســـي والملازم ستيفـــان)، أو الخيبة واليأس واجـــترار آلام الماضي (الربيعـــي، حمو)، أو التحول ضد الغيبوبة (اللاز)[15] ...

---

[15] شخصية اللاز ذات حمولة رمزية كثيفة حيث تتوزع القرائن النصية على امتداد الرواية للإيحاء بهذه الحمولـة: «فيك بذور كل هؤلاء يا اللاز.. بذور كل شيء.. كالبحر... لا. بل الشعب برمته... الشعب المطلـــق، بكل المفاهيم. هذا اللاز، ليس غنيا وليس واعيا كفقير... ليس ثوريا، وليس مستسلما.. أمي لا كـــالأميين،

* أسلوب الرواية المفجعة من حيث غزارة الشخصيات والأحداث، والمبالغة في التصوير وبخاصة للمشاهد المخالفة للمألوف ولمنطق التماثل بين عالمي الواقع والتَّخييل، ومن حيث إن المصير الذي تختاره الشخصية إنما يُظهر عمقها الإنساني، وهو ما يغني التعبير بالرؤى والأحلام الكابوسية ويجعل منهما ومن التذكر عناصر تكوينية ذات أهمية بالغة بالنسبة للشخصية وللخطاب معا.

من هذا البناء الذي يتناسب مع طبيعة الموضوع ومادة التأليف الروائي تستمدُّ «اللاَّز» طابعها المتميِّز، وجدارتها بأن تكون هي النص المرجعي الذي ستتفاعل معه نصوص الرواية بالجزائر بشكل حِواري بحثا عن تجاوز ممكن.

## II. بحثا عن المغايرة:

إن مقاربة نصوص هذا المتن من زاوية علائقها الحوارية تسمح باستنتاج الخلاصات التالية:

**1.** تقوم «اللاَّز» بمثابة مرجع نصِّي للروايات الثلاث الأخرى؛ فهي سابقة عليها في الزمان إذ صدرت سنة 1974، ورائدة لها في الموضوع الذي يقترن تقديمه بالنقد العنيف وتمهد السبيل لها نحو أسلوب جديد في الكتابة يتجنَّب خطِّية السرد وأفقية الزمن، ويعتمد بشكل قويّ على الذاكرة وما يرتبط بها من استرجاع وحلم ومناجاة.

**2.** تتجلى هذه المرجعية المشتركة في مستويين:

أ – مستوى الإحالة المباشرة على «اللاَّز» في الروايات الثلاث؛ فـ«الجازية والدراويش» و«ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» تحيلان على اللون الأحمر[16] والأصيهب من حيث هو علامة فارقة تعيِّن المناضل الشيوعي ذا التوجهات الأممية والاختيارات الجذرية. والروايتان تتخذان هذا النمط شخصية

---

وشاب لا كالشبان. هذا اللُّغز. هذا اللاز. كيف أصنع منه شيئا؟ لعلني بالحب فقط أستطيع الوصول إلى أعماقه» (زيدان، ص. 164)، فهو إذ يرمز إلى الشعب وإلى البطل المحتمل ولذلك تتخذ الرواية منه عنوانا لها بدلا من زيدان البطل الجاهز والمنتهي.

[16] نقرأ في «الجازية والدراويش» على لسان الطيب مثلا: «لكن عندما جاء الأحمر، الطالب المتطوع صاحب الحلم الأحمر، لم يتحدث أمامها (الجازية) عن حبه. تحدث عن عيون تسيل إلى أعلى، عن شموس تخرج من الأرض، عن مناجل تحصد الأشعة، عن مستقبل يتجه كلية إلى المستقبل!... ص. 18.

محورية ومأساوية المصير، شخصية تشارك في أحداث الرواية بالنسبة لـ «الجازية»، وتحضر عبر الاسترجاعات والتداعيات بالنسبة لـ «ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش» فتملأ فضاء النص وتملأ حضور الشخصية الرئيسية وذاكرتها:

«تذكّري هذا يا الروحا. الناس الحقيقيون، يبقوا ناسا حقيقيين حتى ولو أجبروا على العيش في أقذر المواقف.. فأنا، لخضر يملأ كامل حضوري وغيابي.. وحين أرقص، فأنا أفعل ذلك على أمل الالتحام مع روحه الطيبة التي اشتقناها» (ص. 118).

وترد الإشارة لفظا وأكثر من مرة إلى زيدان بطل رواية «اللاّز» في «ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش» من مثل:

«اذبح واسلخ وارم للمقبرة والوديان: .. إنها التركيبة المعقدة التي لا أفهمها، وفهمها زيدان وليد عمي الطاهر بقوة.. في البداية لم أقتنع بموته (...) تصورت أنه بقدر ما كان عظيما، كان جامدا عقائديا.. وربما كنت مخطئا.. من يدري؟؟؟ أنا متأكد، أنه لو آل الأمر إلى لخضر حمروش كان تحرك غير حركة زيدان» (ص. 128).

ومثلما عانى زيدان من الهجرة خارج الوطن وفجع في زوجته ورفيقته سوزان، عاش لخضر نفس التجربة وفجع أيضا في خليلته ماريا:

«وقتها كنا نموت بالتقسيط وراء زرقة المحيطات.. ومعنا ماريا التي عثرنا عليها ذات صباح زرقاء، سوداء، هي الطفلة الصهباء البرية الجميلة، عند باب الحجرة.. لم نقل شيئا.. لم نشتك لأحد ولكننا بكينا..» (ص. 92).

وتحيل «حمائم الشفق» على «اللاز» من خلال فكرة الأجنة اللقيطة من حيث هي التعبير المجازي عن فترة فقدان الشرعية الوطنية وما يصاحبها من مخاضات وولادات عسيرة مهرَّبة من أعين قوى الظلم والديجور:

«لقطاء ولقيطات ستصير الأجيال المقبلة ولا علم لأحد عدا كن وبوجبل اللامرئي وعيون المدينة الساهرة تبركا واحتفاء باستثمار ما اكتنزته لكن من تركة أفنت العمر كله في جمعها وتخزينها بصبر ايوبي» (ص. 179).

ب – مستوى الانطلاق في الكتابة من تصوُّرٍ معيَّن للرواية يجعل منها خطابا له القدرة على تهجين جسمه النصِّي بحقول تلفظية ومقامات كلامية متباينة، ومكوِّنات استشهادية من مؤلَّفات أدبية ومن اللغات الجماعية: ففيما يعتمد هذا التهجين في «اللاَّز» على الأمثال والأغاني والشخصيات الأدبية المتخيَّلة، والمحاورة، يستند التهجين في «الجازية والدراويش» إلى السيرة الهلالية وطقوس الحضرة والجذبة الصوفيتين والأمثال أحيانا؛ ويتحقق التهجين في «حمائم الشفق» عبر لغة التشكيل وفن الرسم والغناء؛ ومن خلال الأغاني والمرددات الشعبية وحلقات الرقص والشعر بالنسبة لـ «ما تبقى من سيرة لخضر حمروش». ومثلما يقول كريزنسكي، فهذا الالتفات في بناء الخطاب الروائي إلى شذرات من اللغة الجماعية والاستشهادات الأدبية والفنية له وظيفة فنية أساسية. إنه يدعم الإيهام المرجعي، ويعيد تنشيط مبدعات الذاكرة الجماعية بقصد تقريب الواقع وتشخيصه جماليا، بصيغة تفضي بالرواية إلى تأكيد طابعها المميز من حيث هي خطاب للسخرية والنقد وتعرية الأوهام وإداناتها:

فمن خلال إبداع أسطورة جديدة عن «الجازية» يقوم عبد الحميد بن هدوقة[17] بتعرية الرومانسية لتناقضات الجزائر المعاصرة، هاته التي تتوزعها الخرافة والحقيقة. الحلم والواقع. الاستقرار والهجرة، الفكرة وصورتها، الخيبة والإصرار على مقاومتها. إن الرواية بقدر ما تغوص في التراث وتضيء التقاليد التي تشد القرية إلى ماضيها السحيق، بقدر ما تلامس الحاضر أين وأنى تتشابك تلك الرغبات والاستيهامات الفردية بتلك التي للجماعة. وعن هذا التردد ينشأ الشكل الحلزوني الذي تقدم القصة من خلاله. فهناك زمنان يتوزعان فصول

[17] عبد الحميد بن هدوقة (1925-1996). من مواليد المنصورة بولاية سطيف بالجزائر. درس بالمعهد الكتاني بقسنطينة وبالزيتونة في تونس. يكتب في مجالات القصة والشعر والرواية، ورواياته هي: ريح الجنوب (1971)، نهاية الأمس (1975)، بان الصبح (1981). الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983 وعليها تتم الإحالة في المتن، وغدا يوم جديد (1993). تعتبر المرأة تيمة مهيمنة في رواياته والبطل الرئيسي بها: نفيسة في ريح الجنوب، ورقية في نهاية الأمس، ودليلة في بان الصبح. وكلهن ينتمين إلى سجل السرد الواقعي حيث تتم معالجة العلاقات الاجتماعية في ضوء مؤسسة الزواج القسري أو من خلال الأرض في صلتها بالإصلاح الزراعي. أما الجازية فتنتمي إلى سجل آخر هو إلى سجل الرموز والأساطير أقرب منه إلى سجل الواقع.

الرواية الثمانية، يقترن الأول بالاسترجاع والحلم أسلوبا مهيمنا، وبالسجن فضاء، وبالطيب بن الأخضر الجبايلي، السجين شخصية، ويقترن الثاني بالحوار أسلوبا غالبا، وبالدشرة وطقوس الدراويش، والدراويش، وزرادتهم فضاء، وبالأخضر الجبايلي، والدراويش والرعاة، وعايد، وحجيلة، والعجوز عائشة، والجازية كشخصيات. وبين البداية والنهاية علاقة تناظر قوامها الإرهاص بتجاوز العقم الذي يميز الدشرة. فالزغاريد وطلقات البارود المعلن في ختام الرواية عن أن بيت الأخضر الجبايلي يعيش حدثا عظيما تقابل فعل إيداع الطيب بن الأخضر في السجن وإغلاق الباب من ورائه في افتتاح الرواية. ومن الممكن أن يبدو هذا التناظر التقابلي بين البداية والنهاية روائيا جدا، لما يضفيه على بناء الرواية من وحدة واتساق، ولما يوحي به من احتمالات دلالية مفتوحة على المستقبل، ولكونه يقوم بتكسير محتمل لدائرية الزمن وأسطوريته في «الجازية والدراويش».

إن السارد في الرواية هو السارد لصوت اللاعقل من حيث هو التعبير الوجيه عن العقل:

«- أتدري أي شيء هي الجازية بالنسبة للدشرة؟ هي الحلم الذي يبيت كل ليلة في فراش كل راع وكل فلاح وكل درويش! هي العروق الماضية، وهي الثمار التي ستولد! هي حمامة حائمة فوق رأس جبل، من يستطيع قبضها» (ص. 172).

وفي «حمائم الشفق» يتجه جيلالي خلاص[18] نحو تعرية المسكوت عنه وتفجير الرغبات المهربة بفعل تجذر بنية القمع في المجتمع على امتداد خمس مائة سنة من تاريخه:

«ليالي الخزي أيضا. إذ كم شوى الطمي جسم نفيسة وهي مراهقة، حين كانت تستيقظ في منتصف الليل (أهو في أوله أم في آخره؟) على زمزمة أبويها وتمتمتهما

[18] جيلالي خلاص من مواليد عين الدفلى. بدأ ينشر أعماله سنة 1969 على صفحات الجرائد الوطنية والعربية. يكتب إلى جانب القصة، الدراسة، والترجمة، والرواية. ورواياته هي: نولوس الشفق، نسمة بحر، رائحة الكلب، حمائم الشفق، للمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، وعليها تم الإحالة هنا.

وشهقاتهما المحمومة وهما يتعاطيان الحب على مبعدة شبر من مرقدها وأخيها الذي كان يتفاعل النوم ملتصقا بعبُّوئها مذكيا جمرتها بزفراته الحرى ولولا الحرب...» (ص. 145).

ومن أهم خصائص هذه الرواية عدا طابعها التجريبي الواضح، معجمها الغني والمتعدِّد المستويات حيث تتداخل لغات مستقاة من أربع سجلات هي على التوالي: سجل الحياة العاطفية والجنسية، وسجلّ التاريخ الاجتماعي للحروب والصراعات، وسجلّ الخطاب السياسي المباشر، وأخيرا سجلّ فن الرسم ابتداء باللوحة، ومرورا بالألوان والظلال والمسافات، وانتهاء بتوظيف اصطلاحات النقد التشكيلي. وفي مختلف هذه المستويات تتميز الجملة بطول النفس واسترساله، وبالإكثار من الجمل الاعتراضية والفصل بين المتطالبين، الأمر الذي يضفي على التركيب شيئا من التعقيد، ويصبح أحيانا عائقا أمام خطية القراءة. إن الجمل الاعتراضية تصبح أحيانا نوعا من المواربة الأسلوبية تتيح للسارد تمرير تعليقاته وتأويلاته. ويبدو المقطع النصي لذلك شبيها بصورة الكتابة في المؤلَّفات الكلاسيكية التي تقسم الصفحة إلى متن وحاشية.

إن السَّارد في رواية «ما تبقَّى من سيرة لخضر حمروش»[19] هو السارد لخيبة الأمل الباحث عن موقع في الوجود، وعن معنى يبرِّر الكينونة. والشخصية الروائية تقدَّم باعتبارها تمزقا وتشتُّتا مستمرَّين بين ماض مثقل بالجراح والذكريات المصدومة المترسِّبة في الذهن والوجدان، وحاضرٍ مقيَّد بالكوابيس منفلت أبدا من أيدي الحالمين بامتلاكه. إنها محفزة بذكرى في حالة

---

[19] واسيني الأعرج من مواليد مغنية بالجزائر عام 1954. تابع دراسته بالجزائر ثم بدمشق. يعمل أستاذا محاضرا بجامعة الجزائر وزائرا بإحدى جامعات فرنسا. وعدا حضوره الثقافي للتميّز فمجالات الكتابة لديه متنوعة تجمع بين الأدبي والجامعي، وللمقال النقدي، والقصة، والرواية التي صدر له منها حتى الآن: وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر [في جزئين] (1981، نوار اللوز (1983)، مصرع أحلام مريم الوديعة (1984)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار الجرمق، دمشق، بدون تاريخ. والغالب أنها صدرت عام 1989. أما تاريخ تأليفها فيعود إلى عام 1980، «رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» (1993)، و «سيدة المقام» (1995). وتمثل اللغة من حيث هي موضوع للتشخيص الأدبي، والتمرُّد بوصفه السمة البارزة في الشخصية الروائية، العلامة الدالة على يقظة الإحساس والضمير لديها، وعالم الحدود والتخوم أين يكون الحدث [illegible] في [illegible] وعلى [illegible] الاجتياز بمثابة الفضاء لحركة السرد، والميل إلى التجريب كأفق حداثي، [illegible] لعالم [illegible] لديه والمدخل الأساسي لفهم جماليته.

صدمة، ولكي تستريح من عبء الشعور بالذنب تستحضر ندمها وتحقد على انتهازيي العهد الجديد وتبحث عن أسلوب مواجهتهم. فالنقد والتعرية ينصبّان هنا على اللاّشعور الدفين لدى الشخصية الروائية من حيث هو تجسيد للاّشعور الجمعي إجمالا:

«أنا الذي ذبحتك وأنا الذي ردمتك في حفرة.. قالوا لي بأن أبلغك لتحفر قبرك، لكني فعلت كل شيء بنفسي، وبدون علمك.. كنت أخاف أن أشفق عليك وأذبح مكانك، وأنت تعرف البقية. إيه نحن لانتذكركم إلا عندما تحاصرنا الهموم.. الدنيا بنت كلب» (ص. 15/14).

(...)

«قد تكون أيام الفقر التي عشناها، ومازالت تتبعنا... ربما الإحساس بالذنب.. فلخضر حمروش كان أنا، إلا لحظة الذبح كنت أنا بكل نقصي وأنانيتي، وجبني» (ص. 161).

(...)

آه يالخضر يا حبيبي (...) كم إن الجراح القديمة ما تزال تنبض بالحياة... إنها كالدود، لا تفرخ إلا في المواسم الملتهبة... اللحظة المخيفة يا لخضر حمروش... تعود... تقتحمني تستفزني... تسكن رأسي بالرغم مني تغوص في الجراح كالسنان المدببة» (ص. 200).

يمثل هذه العبارات المتقطعة. وحدةً في تيرتها. ومتمادية في توجُّهها، تجهد الشخصية الروائية نفسها كي تبوح وتبين عن تواطؤها وتصدُّعها، وتنغمر في ماضيها المشروخ وأحلامها المنكسرة. إن تنغطا من هذا القبيل يوحي بأن الشخصية تندرج داخل الرواية فيما تريد أن تكون لا فيما هي:

«ماذا أقول يا خضر.. إنها اللحظة القاسية، التي تخضع الآن لمولادات القيصرية (...) العالم قاس كحجر الوادي. (وحق دين محمد) يجبرونا على وضع خمسة أصابع على صراخاتنا، لكننا مصرون على عدم الصمت أبدا» (ص. 10/9)؛

وعن هذا الإصرار ينشأ طابع العنف المهيمن في هذه الرواية: فكل شيء فيها ممتزج بالعنف والانفعال القاسي بما في ذلك تجربة العشق، وطقس الرقص، ونبرة الكلام.

3 – غير أن التفاعل النصّي في الروايات الثلاث التالية لـ «اللاّز» لا يتمُّ بشكل سلبي، بل يأخذ صيغة حوارية يحرص الروائيون في سياقها على المغايرة والتجاوز: فبينما تتم الكتابة في «اللاّز» من موقع التعرية النقدية للماضي، تتم هذه الكتابة في «ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» من موقع التقويم السلبي للحاضر أمام الشعور بالمرارة تجاه ما انتهت إليه الأمور من إخفاق وجحود؛ في حين تتم الكتابة في «حمائم الشفق» من موقع الحلم الطوباوي في تغيير أسطوري يعيد تشكيل المدينة من أساسها؛ ويتعين هذا الموقع بالأسطوري واللاّعقلي من حيث هما القادران على الوصل بين الماضي والحاضر، بين الخيبة والإصرار على مقاومتها بالنسبة لـ«الجازية والدراويش».

4 – إن خطَّ المغايرة هذا هو الذي يكرِّس خصوصية كل نص روائي وفرادته بالقياس إلى غيره؛ وهكذا تصبح كل رواية منتجة لخطاب أو أنها وليدة له: خطاب التراث المعاد توظيفه في «الجازية والدراويش»؛ وخطاب الرغبة المستيقظة تماما كما يستيقظ الحلم والخيال صاهرين هكذا سِجلاّت لغوية متباينة في سياق لغة تطبعها اصطلاحية فن الرسم وظلاله في «حمائم الشفق»؛ وخطاب الذاتية المستعادة أين تبحث الصدمة عن العلاج، والتصدُّع عن التلاحم، والخيبة عن الظَّفَر بالنسبة لـ «ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش». كل هذه الخطابات تنهض باعتبارها أفقا لتجاوز خطاب البطولة الملحمية ذات الطابع الإشكالي المميِّز لـ«اللاَّز»، وعنصرا لتكسير الخطاب الأطروحي ذي الطابع التبشيري والوثوقي في الغالب، والذي يهيمن في العديد من الروايات والإبداعات الفنية بالجزائر وخاصة تلك التي اتخذت من حرب التحرير والشهداء موضوعا لها.

5 – هذه الخطابات في تمايزها تلتقي بحكم انتمائها إلى فضاء تداولي واحد في تأكيد ثلاثة مقوِّمات تشترك نصوص الرواية الجزائرية في الاشتغال عليها:

أ – تنوُّع الشخصيات وكثرتها وفعاليتها النصِّية: إن روايـــــات المـــتن المدروس مهتمة ببناء النماذج والأنماط. واللافِت للنظر هنا هو الموقع الذي مـــا يزال السارد العليم يحتفظ به بالقياس إلى الشخصية وبنية السرد المتَّسِمَة بـــالتقطُّع والتداخل.

ب – الحضور المكثَّف لعنصري التذكُّر والحلم سواء أكان رؤيا مناميـــة أو استشرافا أو هلوسات. وبتلازم مع هذا العنصر وما يقتضيه مـــن أســـاليب الاستبطان والحوار الداخلي والاستبصار، تبدو شاعرية اللغة إنجـــازا دالا وذات وظيفة قوية في إضفاء طابع التصوير الحي والمشهدي على النص.

ج – هيمنة العنف في مستوى النبرة والموضــــوع: عنـــف التقـــاليد والموروثات في «الجازية والدراويش»، وعنف الحدث والانفعالات في «اللاَّز» و«ما تبقى من سيرة لخضر حمروش»، وعنف الاســـتيهامات والخيـــالات في «حمائم الشفق» و«ما تبقى من سيرة لخضر حمروش»، وعنف اللغة فيها جميعا: فالكلمة مشحونة بالتوتُّر، والمبالغة، والذاتية، والرقص والغنـــاء حـــاد وقـــاسٍ وحزين، والحلم كابوسي في الغالب:

> «قلبي يحدِّثني بشيء، ذلكم الحلم المزعج الذي رأيته قبـــل لحظات.. لم أكن نائما. لا أبدا.. يا لها من هاوية، ويا لها من ثعابين.. سوداء، مُشَعَّرَة، أفواهها كأفواه التماسيح.. كلا، رؤوسها وأفواهها كأنها لِجِمَال» («الـــلاز»، ص. 144).

إن الحلم المزعج يأخذ أحيانا طابع سُخرية تفضح المفارقة الـــتي تحكـــم الشخصية الروائية بين صدق «الباطن» المسكون بالرَّغبة المكبوتة والإنســـانية المقهورة، وبين زيف الظاهر الذي يفتعل أخلاقيات ويدَّعيها. والشـــخصية في هذا الحلم تتحول إلى موضوع للضحك والدَّعابة يوحيان بوجهة نظر الســـارد أو المؤلِّف. ومثال ذلك حلم إمام القرية في «الجازية والدراويش» نجتزئ منـــه المقطع التالي:

> «تتقدَّم إليه، تحتضنه وتبكي. تبكي... يرقُّ لها. يشعر أنـــه صار كله حنانا في ذلك الجحيم. يقودها للفراش... لكنـــه في اللحظة المشرفة على اللذة القصوى، يلمع ســـيف في

القاعة، على شكل بَرْق! يفهم في حلمه ذاك أن السيف هو أحد الأولياء. وقبل أن يتمكّن من الابتعاد عن الفتاة يقطع السيف عضوه التناسلي داخِل الفتاة! يفيق من حلمه مذعورا صارخا: "قَطَعه! قطعَه! تستيقظ زوجته النائمة إلى جانبه خائفة مضطربة: «ماذا حدث يا رجل؟ ماذا قطع؟ مَنْ قطعوه؟". يعود الإمام إلى اليقظة نهائيا. يسترد أنفاسه وهدوءه. يستغفر الله. يلعن إبليس، يلعن الطالبة المتطوعة التي تعرض بلا حياء أنوثتها في الطرقات. تعيد زوجته السؤال... لا يصدقها في الجواب. يزعم أن شخصا أجنبيا جاء إلى الدشرة وأخذ يقطع الصَّفصَاف... تلعن الزوجة بدورها «قاطع الصَّفصَاف»... يقوم الإمام يتوضّأ. يُصَلّي ركعتين «تكفيرا» عن أحلامه المذنبة!» (ص. 82/83).

وللإشارة فإن مثل هذه الظلال الفرويدية ترد بنسب متفاوتة وبسياقات مختلفة في كلّ روايات المتن المدروس.

إن عالمي التّأصيل والمغايرة وما يرتبط بهما من مقوِّمات وما ينشأ بينهما من تفاعل، يؤشِّران، إلى جانب ظواهر أخرى لا تتَّسع لها هذه القراءة، على إيجابية التحوُّلات التي تخترق الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، وذلك في اتجاه تقوية الذاكرة النصِّية للرِّواية وتطوير سبل إغنائها وتعميقها. فالفعل الوحيد للذاكرة الجنس - أدبية «لا يتمثّل في أنها تحث فقط على التقليد، وبالتالي على الثّبات، وإنما تحث أيضا على التنويع: لأننا لا نكرِّر ما نقلد، وإذا حصل تكرار ما يُقلَّد فالنتيجة تكون حصول أدنى درجات التطور»[20].

[20] جيرار جنيت، *مدخل لجامع النص*، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط. 1، 1985. ص. 87.

## الفصــــــــل الخامـــــس:

# السَّاخـــر والبحـــث عـــن الـــــذَّات في «أحـــلام بقـــرة»

إن الدَّارس قارئا كان أم ناقدا، لا يؤسِّس موضوعية التحليـــل والتـــأويل بشكل دقيق إذا هو لم يراع مبدأ النِّسْبية، وإذا هو لم يحدِّد زاوية مواجهته للآثـــار المدروسة. والواقع نفسه لا يمكن أن يُرَى إلاّ من إحدى الزوايا، فاحترام الرؤيـــة الجزئية التي للإنسان عن الواقع من شروط تحقيق الموضوعية كذلك. والزاوية التي نختار إثارة الحديث بصددها هنا تتعلق بالشكل الأدبي مثلما تجســـده «أحـــلام بقرة»، أو بالأحرى أهم العناصر التي تؤلف هذا الشَّـــكل. فتلمُّـــس المعرفـــة بالشكل، يمثِّل أحد العوامل التي تفسِّر الشروط التي تصنع مكانة العمـــل الأدبي، وتبين عن جوانب تمثيله لما يميِّز الحساسية الأدبية من جمود أو تحوُّل، تقليـــد أو تحديث، معيارية أو تجريب.

تتألَّف «أحلام بقرة»[1] من عشرة فصول مستقلة في ذاتها، ومترابطة بكلِّيـــة النص عبر وحدة السَّارد وحضوره المهيمن. وكل فصل يحمل عنوانا اســـتعاريا تأتي الرواية بعد ذلك على تبيان مغزاه وربطه بمجرى النص. وهذه الفصول تأخذ في انفصالها واتصالها العضويين شكل أقصوصات تجعل من الثنائية والتضاد مقوِّما أساسيا في مستوى البناء. ففي تقابل مع محمد الشخصية المحورية بالرواية. وفـــي

---

[1] محمد الهرادي، *أحـــلام بقـــرة* (رواية)، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، نوفمبر 1988، 93 ص. تتم الإحالة على هذه الطبعة داخل المتن.
والمؤلف من مواليد 1948 بسوق الأربعاء الغرب (المغرب). خريج مركز تكوين المفتشين. يعمل مفتشا للتعليم وأستاذا بمعهد التخطيط والتوجيه التربوي بالرباط. يكتب في مجالات القصة والروايـــة والمقـــال الأدبي. صدر له:
- «*اللـــوز المـــر*» (قصص)، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1980.
- «*ذيـــل القـــط*» (قصص)، لجنة الثقافة للاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية، دار النشر المغربية، الـــدار البيضاء، 1989.

> القاعة، على شكل بَرْق! يفهم في حلمه ذاك أن السيف هو أحد الأولياء. وقبل أن يتمكّن من الابتعاد عن الفتاة يقطع السيف عضوه التناسلي داخِل الفتاة! يفيق من حلمه مذعورا صارخا: "قَطعه! قَطعَه! تستيقظ زوجته النائمة إلى جانبه خائفة مضطربة: «ماذا حدث يا رجل؟ ماذا قطع؟ مَنْ قطعوه؟". يعود الإمام إلى اليقظة نهائيا. يسترد أنفاسه وهدوءه. يستغفر الله. يلعن إبليس، يلعن الطالبة المتطوعة التي تعرض بلا حياء أنوثتها في الطرقات. تعيد زوجته السؤال... لا يصدقها في الجواب. يزعم أن شخصا أجنبيا جاء إلى الدشرة وأخذ يقطع الصَّفصَاف... تلعن الزوجة بدورها «قاطع الصَّفصَاف»... يقوم الإمام يتوضّأ. يُصَلي ركعتين «تكفيرا» عن أحلامه المذنبة!» (ص. 82/83).

وللإشارة فإن مثل هذه الظلال الفرويدية ترد بنسب متفاوتة وبسياقات مختلفة في كلِّ روايات المتن المدروس.

إن عالمي التّأصيل والمغايرة وما يرتبط بهما من مقوِّمات وما ينشأ بينهما من تفاعل، يؤشِّران، إلى جانب ظواهر أخرى لا تتَّسِع لها هذه القراءة، على إيجابية التحوُّلات التي تخترق الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، وذلك في اتجاه تقوية الذاكرة النصِّية للرِّواية وتطوير سبل إغنائها وتعميقها. فالفعل الوحيد للذاكرة الجنس – أدبية «لا يتمثّل في أنها تحث فقط على التقليد، وبالتالي على الثَّبات، وإنما تحث أيضا على التنويع: لأننا لا نكرِّر ما نقلد، وإذا حصل تكرار ما يُقلَّد فالنتيجة تكون حصول أدنى درجات التطور»[20].

---

[20] [illegible]. *مدخل لجامع النص*، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط. 1، [illegible].

## الفصل الخامس:

# السَّاحر والبحث عن الذَّات في «أحلام بقرة»

إن الدَّارس قارئا كان أم ناقدا، لا يؤسِّس موضوعية التحليل والتأويل بشكل دقيق إذا هو لم يراع مبدأ النِّسْبية، وإذا هو لم يحدِّد زاوية مواجهته للآثار المدروسة. والواقع نفسه لا يمكن أن يُرَى إلاَّ من إحدى الزوايا، فاحترام الرؤية الجزئية التي للإنسان عن الواقع من شروط تحقيق الموضوعية كذلك. والزاوية التي نختار إثارة الحديث بصددها هنا تتعلق بالشكل الأدبي مثلما تجسده «أحلام بقرة»، أو بالأحرى أهم العناصر التي تؤلف هذا الشكل. فتلمُّس المعرفة بالشكل، يمثِّل أحد العوامل التي تفسِّر الشروط التي تصنع مكانة العمل الأدبي، وتبين عن جوانب تمثياه لما يميِّز الحساسية الأدبية من جمود أو تحوُّل، تقليد أو تحديث، معيارية أو تجريب.

تتألَّف «أحلام بقرة»[1] من عشرة فصول مستقلة في ذاتها، ومترابطة بكلِّية النص عبر وحدة السَّارد وحضوره المهيمن. وكل فصل يحمل عنوانا استعاريا تأتي الرواية بعد ذلك على تبيان مغزاه وربطه بمجرى النص. وهذه الفصول تأخذ في انفصالها واتصالها العضويين شكل قصوصات تجعل من الثنائية والتضاد مقوِّما أساسيا في مستوى البناء. ففي تقابل مع محمد الشخصية المحورية بالرواية، والتي

---

[1] محمد الهرادي، *أحلام بقرة* (رواية). دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، نوفمبر 1988، 93 ص. تتم الإحالة على هذه الطبعة داخل المتن.
والمؤلف من مواليد 1948 بسوق الأربعاء الغرب (المغرب). خريج مركز تكوين المفتشين. يعمل مفتشا للتعليم وأستاذا بمعهد التخطيط والتوجيه التربوي بالرباط. يكتب في مجالات القصة والرواية والمقال الأدبي. صدر له:
- «*اللوز المر*» (قصص)، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1980.
- «*ديل القط*» (قصص)، لجنة الثقافة للاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1989.

تستأثر بالسرد والبطولة معا، تطالعنا شخصيات عديدة من أبرزها: موسى وعيسى اللِّصَّان، والأعمى ذو الماضي المشبوه والحاضر البائس، ولالاً البتول، والجدَّة، وطَيرْ بَقرْ الطائر الجارح، وكل شخصيات العالم العلوي، عالم الفيلات والقصور. هذه الشخصيات الأخيرة على ما بينها من تفاوت تجمعها في إطار واحد محاولة الإيقاع بالسَّارد البطل، فيبادلها لذلك النفور والعداء.

تجري وقائع الرواية في فضاء منفتح أحيانا منغلق أحيانا أخرى. وفي الحالتين معا يستمدّ خصائصه من السجل الواقعي، حيث تحافظ الرواية في تعيين الأماكن على أسمائها المعروفة، وصفاقما المتداولة لدى القراء المحتملين. والفضاء بعد ذلك مديني يقترن بمدينتي الرباط وسلا. ويتسم موضوع الرواية بالبساطة والطرافة. يتعلق الأمر بقصة مساعد تقني خضع وهو في الثلاثين من عمره لعملية تحويل أفضت به إلى أن يصبح بقرة بدماغ بشري. وبالرغم من جهده المبذول، كي يفلت من قوارير الدكتور ومحلوله الكيميائي، فإنه يقع بعد رحلة شاقة في قبضته من جديد، فيقضي السارد نحبه بجانب الدكتور، لكن بعد أن يلعق بلسانه أول شعاع يطل من ضوء النهار، وبعد أن يطلق خواره إيذانا بما يحتمي به من هزء تجاه العالم. وهذا الوضع تجاه العالم هو المدخل لفهم الشكل الأدبي بالرواية:
فـ «أحلام بقرة» تتحدَّد من حيث مقوِّمات الشكل بها بوصفها أحد مغايرات الرواية الساخرة. فالفضاء الذي تتحرك فيه شخصية محمد، وهو السَّارد/البطل، فضاء يتصف بالتناقض؛ والموقف الذي يحرِّك هذه الشخصية مُشبَع بالتهكم والاستهزاء يتحوَّلان أحيانا إلى تصوير كاريكاتوري:

> «استدار الأعمى حول عنقي ورفع شلقومي الأعلى إلى فوق حتى اضطررت أن أفتح شدقي، أدخل خرطومه بين فكي وشعرت باختناق فظيع، و لم يكتف بذلك، بل أطلق – ونصف وجهه داخل فمي – شتائم لا عهد لي بها، و لم يكن من السهل أن أتخلص منه لأنه التصق بجذعي بكلتا يديه ورجليه، أخيرا أحسست بانقلاب في معدتي دفعت إثره بقطعة اللحم إلى الخارج، و لم أع بما وقع بعد ذلك

> لأنني عدوت هاربا معرِّضا نفسي للقفز فوق حفرة هائلـة» (ص. 35)[2].

فرسْم الشخصية الروائية مثقلٍ بالتشويه، وصفاهما الجسدية والسلوكية فيها مغالاة ومسخ. والمشهد بعد ذلك مؤلف من صورتين تجمع الأولى بين محمـد «المبقّر» والأعمى «المفيَّل» في وضع عراكٍ شبه خرافي ولا معقول. وتجمع الثانية الشخصيتين بالهاوية عندما يُضطرُّ محمد المُبقّر إلى القفز فوق حفرة هائلة وهـو في حالته تلك من التضخم والتشويه. والغاية من صيغ المسخ هذه هي الإضحاك من بعض الشخصيات الحقيقية في المجتمع عبر نماذجها أو صورها المتخيَّلة في الروايـة، وهذا هو الجوهر في فن الكاريكاتور. فالشخصية الروائية تحيا في قلب المفارقـة: إنها تعيش داخل المجتمع لكنها تظل خارجه أو على هامشه، وتحاول الإنتماء إليه، غير أنها تفشل في تحقيق ذلك، آدمية لكنها مُسخَتْ بقرة:

> «ثم تواترت صور وخيالات أشبه بأحلام يقظـة، لكنـها أحلام شريرة ومجافية، فأنا أبدو دوما ذلك "المساعد التقـني" الذي استنفد حياته في توقع الترقيات، لكن أحلامه تتحقـق جميعا إذ يصير بقرة، بقرة ضاحكة تثير في المجتمعات الدنيـا والرّاقية على السواء إحساسا بالضآلة. كان مزاجي الرمادي يرسم لي عكس ما أعيشه في واقع الحال، ولذلك طأطـأت رأسي وغالبت رغبة قوية في النشيج حزنا على ما آل إليـه أمري» (ص. 30).

السّارد/البطل يوجد في وضع مزدوج أو عند نقطـة التقـاء طرفـين متضادّين: أحلام اليقظة والكوابيس؛ الإنساني المستنفَد باليومي، والمُتبقّر الـذي تتحقق أحلامه جميعا؛ الواقع والصورة الخيالية عنه؛ الانكسار والمغالبـة. ويـأتي ضمير المتكلم والصور الذهنية المتداعية بما هي نوع من الحوار الداخلي، ليضفيـا على وضع الازدواج هذا الذاتية في الكلام والتوتّر في النبرة، مع ما يتولـد عـن ذلك من اضطراب في المشاعر وتلوينات في الأسلوب.

---

[2] مثل هذه الصور الكاريكاتورية تتواتر في الرواية وتصبح أحيانا بمثابة ملهاة هائلة تفقد فيـها البواعـث السيكولوجية قيمتها: «... بل أمر فتيات الجنة أن يأخذنني إليه، وهن حين قتربن التصق سني بحلقومـي وتفجَّر الكافر تحت بطني، واضطربت معدتي وتهيأت مثانتي لإطلاق شرشورة بول. كن – ما شاء الله – معطرات بلون من الرائحة ينسيك عطور سبتة ومليلية» (ص. 33).

إن الوضع المفارق ينهض في الرواية باعتباره فضاءا لحركة الشخصية، ومحددا لكينونتها المفتقدة، وحافزا لها على مجابهة القوى الغريبة التي تُفرَضُ عليها ذلك:

«كنت أسير كالحالم (...)، حسبت نفسي أنني همت في القِدَم وأن زمني انتهى بتحوّلي وخروجي، وأدركت أن علي أن أبتدئ من البداية، لكن أية بداية؟» (ص. 65).

فالتساؤل بما يضمره من شكوك وفقدان لليقين يغني بعد المفارقة لدى الشخصية ببعد الحيرة السيكولوجية. ويتجاور هكذا، وبسبب ذلك، الضحك والهُزء بالتقصّي ومحاولة الاكتشاف: اكتشاف الذّات عبر تقصّي انعكاساتها في محيطها، وعبر استجماع ردود فعل هذا الأخير تجاهها؛ وهو ما يعني أن الرواية تدفع بالشخصية إلى أن تجعل من ذاتها بذاتها موضِع بحث وإعادة بناء لإنسانيتها التي أصبحت مجرَّد احتمال. وسيرورة هذا البحث تنجَز على مراحل من خلال السَّبر الجزئي لترسُّبات «الماضي»، أي ما قبل تحوُّل محمد إلى بقرة بدماغ إنساني، ومن خلال استشراف ما ينتظر أن يصير إليه محمد المبقر بعد التحويل، ومن خلال التقاط صور كاريكاتورية عن الواقع تعترض السَّارد/البطل وهو في الطريق من عيادة الدكتور إلى حتفه.

وقد أضفت هذه السَّيرورة على بناء الرواية خاصيتين: اختيار الرحلة إطارا خارجيا لتقديم الحدث والشخصيتين الروائيتين، واعتماد التَّذكُّر والرؤى بمثابة تقنيتين مهيمنتين في مستوى البناء الداخلي للنص. وحافز الخاصية الأولى هو الهروب تحقيقا للرغبة في «العيش بحرية وأمان، بعيدا عن قوارير الدكتور ومحلوله الكيميائي» (ص. 9)؛ والحافز في الثانية هو مقاومة الحيوانية بما أن الحلم والخيال صفتين محض إنسانيتين. وفي الحالتين معا تجنح الرواية نحو تشريح الطبيعة اللاّمتجانسة العدوانية والمضحكة للواقع الإنساني. فالسَّارد إذ يستعيد آخر وصايا الدكتور الذي أجرى عليه عملية التحويل، يجد نفسه وقد أمسى هكذا، مُشيَّئا، فاقدا لذاته، وموضوعا للآخرين فقط:

«أنت بقرة (...) ولن تصير موضوعا لنا إلا حين نقطع أجزاءك بالشوكة والسكين، سنشرب أمامك ونلاعب النساء دون أن يكون لك حق التعليق، إننا نحكم البلاد وأنت واحد من مُتَعِنا، لا قيمة لك إلا داخل المسلخ لأننا

سيترنك آنذلك ونقدر قيمة ما تحمله عجيزتك من قطـــع البفتيك: آتبارك الله على البفتيك، يا بقرْ علال» (ص. 29)

عندئذ يصبح التبقُّر ذا وظيفة رمزية مضاعفة:

فهو أسلوب لإدانة المسوخات والتشوُّهات؛ تلك التي تمـــسُّ الإنســـان فتفرض عليه التمويه أو التلاشي والضياع، وتلك التي تخترق المجتمـــع بمختلـــف شرائحه فتغرقه في التمزُّق والعمى:

«ولا شك أن هؤلاء الناس هم سكان المدينة ولذلك فـــهم جميعا عميان، (...) عُمْيٌ وعُميان، كل المخلوقات عميـــاء كقطط أو كلاب صغيرة جدا جدا، عميـــان في عميـــان يتلامسون بالأكتاف ويمشون في الأسواق» (ص. 24).

وللتبقُّر بعد ذلك وظيفة القناع. إنه لعبة فنية تنكُّرية تتيح للسَّارد وهو قرين المؤلِّف ومضاعفه أن يخترق الأجواء الصعبة الاختراق بدون قناع، فيعايش عـــن كثب وبحرية مباذلها وتفاهاتها:

«وسئمت لعبة الذكاء البشري وتظاهرت بالغباء البقـــري الأصيل لأتقي كيدهن خوفا على حياتي» (ص. 71).

فشخصية السَّارد تدرك ذاتها بما هي جسد بقرة لكن عقلها يعمل حتمـــا كعقول الآدميين، وبما هي كائن يتحرك روائيا من موقع قوامه التعـــارض بـــين فقدان اللسان المبين وبين امتلاك القدرة على السرد مع ذلك:

«فصُحْبته – إن كان لا بد منها – أكـــثر إيناســـا وأمنـــا خصوصا بالنسبة لحيوان مثلي لا يملك لسانا مبينا يفصـــح عنه» (ص. 48).

لعبة التنكُّر هاته تتيح للسارد كذلك أن يطلق العنان لمخزونات اللاَّشـــعور وأصناف من الاستيهامات تكشف عن بعض الجوانب الخفية في الشـــخصية. وينعكس ذلك على المعجم الذي تستقي الرواية منه ألفاظها حيث تتوالى بـــالنص وعلى امتداد صفحاته أفعال التفكير والشعور بما تحيل عليه من تذكُّر أو تصوُّر أو

تخيُّل ورؤيا[3]، وحيث يندمغ الأسلوب بما يميز نبرة المتكلم من ذاتية وامتـــلاء في الحضور. وفي سياق ذلك تتحد الكلمة بالشخصية، والحركة بالتعبير وتتخلّـــى اللغة عن طابعها اللّفظي المستقل عن شخصية المتكلّم لتصبح هي أنفاسه:

> «اعلم يا دكتور أن كلماتي ليست من ذهب أو فضة مثلما هي كلمات لوكيوس، إن كلماتي هي أنفاسي التي تصعــد وتهبط» (ص. 90).

إن السُّخرية البانية للشكل الروائي في «أحلام بقرة» هي سخرية مُحوَّلـة فهي لا تكتفي بالمفارقة وبالحيرة السيكولوجية، بل تتجاوز ذلك لتستوعب بعض مقومات البيكارسك والعجائبية. فالعالم الروائي بـــ «أحلام بقرة» مثله مثل عالم البيكارسك يقوم على معارضة العُلوي للسُّفلي: فالسَّارد البطل الذي تحـــوَّل إلى بقرة، والأعمى المتسكع الذي يحترف التسوُّل والشعوذة، وعيســـى وموســى اللصان المتشردان، والعميان، والقطط، والكلاب الصغيرة جدا جـــدا، وفنــدق (لاركو) هي رموز العالم السفلي؛ فيما ترمز القطط السمينة، والكلاب المتينـــة، و«أصحاب الجنَّة الذين ذهب السُّكْر الحلال بعقولهم» (ص. 23)، والمســاكن المسيَّجة التي لا يخلو مظهرها من مغزى (ص. 66)، وقصر الحاج والمستشـــفى، والدكتور كلها ترمز إلى العالم العلوي. والسارد هو من يربط بـــين العــالمين، باختراقه إياهما وترحاله بينهما، ورفضه إياهما من حيث كونه يوجد موضع عداء ومطاردة منهما معا:

> «لكن ما فائدة وجودي في الجنَّة وأنا مجـــرَّد متســكّع في جنباتها بلا رفقة ولا أنس ولا عمل؟» (ص. 32).

وهكذا يرتســـم ***التضادّ*** باعتباره أسلــوبا في التركيب، من خلالـــــه تضـــيء فصـــول «أحلام بقرة» في تتاليها واندماجها في كلية النص، المشـــكل المركزي بالرواية: ***استعادة الكينونة الآدمية وتحقيق الأحلام بعيدا عن التبقُّـــر.***

---

[3] لا تكاد تخلو صفحة من هذه الأفعال، وهكذا تطالعنا على امتداد الرواية صيغ من هذا القبيل: «أستعيد ذكرى...» (ص. 9)، «أرى نفسي» (ص. 10)، «حاولت أن أتصور ما يفكـــر فيـــه» (ص. 12)، «[illegible]» (ص. 12)، «وتخيلت هيأتي » (ص. 24)، «ثم تواترت صور وخيالات أشـــبه [illegible]» (ص. 30)، «وفي الحال تذكرت الولد الشقي لاثاريو » (ص. 36)، «ورأيت وأنا على [illegible]» (ص. [illegible])، «[illegible] ذاكرتي لأسترد صورة الجلدة» (ص. 93).

فالتضادّ ينشأ في ذات شخصية السَّارد بين بشريتها وبقريتها، ليصبح انطلاقا مـن ذلك، هو الناظم للعلاقة بينها وبين باقي الشخصيات والفضاءات التي تجتازهـا في رحلتها نحو حتفها بعيادة الدكتور. ويحدث ذلك في مسار دائري مغلق، يبـــدأ بالخروج من العيادة هروبا، وينتهي بالعودة إليها قسرا «محمولا على عربة (كارّو) مكبَّل الأطراف» (ص. 86). وهناك بجانب الدكتور يلفظ السَّارد أنفاسه بعد أن مد لسانه ليلعق أول شعاع ينبثـــق مـــن ضـــوء النـــهار، وبعـــد أن صـــاح بافتتان«معووووه» (ص. 93) فالتقابل الزمني بين لحظة البداية عندٍ المساء المضـــاء بنصف القمر، ولحظة النهاية عند أول ضوء النهار، إن هو إلا تجلٍ آخـــر لبنيـــة التضادّ المتحكّمة في تركيب النص.

وفي سياق هذا التضادّ يتسِّم الوضع الاجتماعي للبطل بالقلق والشُّبهة:

> «ها أنا الآن على قمَّة صخرة، تحاذي ذروة مرتفع، أتذكَّـر آدميتي وركوني في الغار، أتفرَّس في مصائري المتنوعة، فمرَّة أنا ميت، وأنا مرَّة حي إسعى، على اثنين، أو أربع، أجـوب البراري، أو أخترق الأزقة والحواري» (ص. 40).

ويقع التلميح عبر ذلك إلى عزلة الشخصية وانفصالها ليس عن العائلة بـــل عن المجتمع:

> «ولو وجدا أن اللَّوم يفيد لكان الملوم هو موسى الأحمـــق ذاته، إذ أنني كنت مستعدا أن أرافقهما كزملاء، نتبـــادل الحماية في أرض الله، حيث التشرُّد له معنى شاعري، والبعد عن المدينة يبدو نعيما» (ص. 14).
> «ومع ذلك كنت أختزل المسافة في طريقي إلى العاصمـــة وأختها زاهدا في عِشرة لم تجلب لي سوى الملل. كنـــت أحس الوهن وقلة النفس، ولذلـــك بركـــت في مكـــاني وواجهت المدينتين وقلت لنفسي إذا بان العار.. ما بقـــى كلام» (ص. 30)[4].

[4] العزلة في هذا السياق كيانية لأن السارد يستشعرها وهو وسط لجة البشر، إنها نتاج الاغتراب الداخلـي للبطل وليست نتاج البعد عن الأهل والموطن. فبينما تتعالى ضجة الضحكات للصاحبة لمـا يقـوم بـه الأعمى من لعب سحري يصف السارد البطل نفسه كالتالي: «كنت مستقلا بذاتي ومنعزلا، وربما كـان الأعمى أكثر إدراكا لمشاعري، تصلني إشعاعات وإشارات من خلف الجدار تنبؤني أن الأعمى يـــراني

هذا الانفصال، هو السبيل المتاح للبطل في رحلة البحث عن الذات وتميزها عن الآخرين، بتحويلهم إلى موضوع للتصوير الهجائي عبر تشخيص ما هم فيه يعمهون من مبتذل العادات وسقط التقاليد.

إن البطل في «أحلام بقرة» يلتقي في ملامحه مع البطل البيكارسكي. فهو يماثله في ما يتميَّز به من وقاحة ولا استقرارية تطوِّح به في رحلة لا تنتهي إلا بانتهائه، وتضفي عليه طابع الرحَّالة الطليق المحفز بالمتجدد من المغامرات. هذه المغامرات وإن بدت تافهة ومنحطّة، فهي تتقمَّص أفكار المؤلف وتبين ضمنيا عن النظرة التي يُقوِّم بها الناس من حوله. لذلك فالمؤلِّف إذ يسند الكلام إلى ضمير المتكلم، ويخرجه مخرجا تصويريا مشهديا، ويوظِّف هذا النمط من الشخصية، فلكي يطعن في «حق الأقوى» الذي يرتكز عليه المجتمع في الحكم على أفراده وجماعاته. ومثلما يقول ميشيل زيرافا فالشخصية الشطارية مهما يكن عريها، ومهما يكن وضعها كشخصية منبوذة أو مُطارَدَة، فإنها تملك سلاحا هو وجهة النظر ومصدرا هو الكلمة[5]. وتلك هي حالة البطل في «أحلام بقرة».

فالسَّارد يدرك الغاية من «تبقيره» فيجازف بوجوده كي يدرك كينونته:

«كنت أبدو مثل كذبة ملفقة. أدركت طبيعتي حالا وقرَّرت *ألا أكونها*» (ص. 8)؛ ويدرك ما في الإيثار من تضحية وإهدار للحظوظ المتاحة ولا يأسف مع ذلك إلا على الموت العاجل: «أهملت كل المطامح المقبولة من الجميع من أجل.. من أجل ماذا؟. نعم . من أجل أن أصير مخلوقا بشريا حقيقيا، لكن موتي العاجل صيَّرني شيئا آخر» (ص. 8)؛ ويدرك طابع التمويه الذي يغلف وجود الناس وحياتهم ويحرص مع ذلك على فهم خفايا ذلك : «ورغم أنني أدركت أن غلاف الأشياء يخفي حيوية ونكهة

---

[illegible] ينفذ إلى مخابئ نفسي، لا أدري كم مرَّ عليَّ من زمنٍ وإحساسٌ كهذا [illegible]

[illegible] *[illegible] والأنواع الأدبية*، ترجمه عن الفرنسية طاهر حجار، طلاس [illegible] دمشق، ط 1 1985، ص. 164.

مستحيلة للحياة، فقد صممت أن أفسخ العقدة، وأن أجـد بعض حقيقة في هذا التمويه» (ص. 66).

إن حالات الإدراك هاته تبلغ ذروتها عندما تتخذ من الآخرين موضوعـا لها ومن الضحك منهم، والاستهزاء بهم، الصيغة المهيمنة في تصورهم وتقديمهم روائيا. فشخصية السارد لا تلفظ أنفاسها إلا بعد أن تكون قد أكملت صوغ أهجيتها العذبة للمجتمع والناس والتي لا يمثل المقطع التالي سوى أحد مشاهدها:

«جاست اليد قليلا ثم أخرجت شيئا ملفوفا أبيض اللون، لم أفهم قصد الأعمى، ووسط ضجة الضحكات صاح وهـو يرمي في وجوهنا بما في يده: «شوف..» موجِّها حديثه إلى خازن النار «بْرَّق ما تْقشَعْ.. أنـا قـادر الآن نمسـخك حمار..» ثم إنه رمى بما في يده وأخذ الشـيء الملفـوف ينتفض وتتشكل ملامحه، ولعجبي رأيت أمامي طير بْقَـرْ بريشه ولونه، وانطلت الحيلة على الجميع فشملهم الوجوم، ولم أجد بُدّا من إطلاق ضحكة رنانة، فصدر عني صـوتي المعهود «معووووه» وكان خواري هو الآذان الذي أعلـن بداية الحضرة، ثم قامت القيامة» (ص. 80 – 81)

يستعير المقطع النصي تركيبه من الحلقة التي تنتظم في الأسواق الشعبية أو في السَّاحات العمومية بالمدن العتيقة. فالمسرود عنـه يوجـد في وضـع راوي القصص الشعبي محاطا بالناس في شكل دائرة. وموضوع السرد أفعـال تتـالى وتترابط لتولِّد لدى المتفرج موقف الدهشة والانبهار حد الخوف، وتولِّد لـدى المسرود عنه الإحساس بالتَّفوُّق، وبالقدرة على تصريف طاقة إبداعه. وبؤرة هذه الأفعال هو اللعب السحري وما يقتضيه من خفة وبهلوانية وقدرة على المواربـة والإيهام. فالناس المتحلقون ينتقلون من حالة الانبساط المعـبَّر عنـها بضجَّـة الضحكات، إلى حالة الفزع المعبَّر عنها بالوجوم من حيث هو صمت وعجـز عن الكلام بسبب الخوف. والسَّارد يتحوَّل من وضع عدم الفهم للقصـد، إلى وضع الضحك الساخر والخوار الهازئ. ويتداخل التعبير العامي بالفصيح، والملغـز بالواضح، والإنشائي بالخبري، والإنساني بالحيواني، ليلوِّن الأسـلوب بمـا في الموقف من مفارقة، تدعمها عملية قلب في معاني الكلمات ومقامها المفـترض:

فالخوار آذان، ودبيب الحيوية في صفوف سكان «لاركو» ***حضرة***، والضيق الشديد الذي استبد بالسّارد وجعله ينطح الجدران ويرفس ما يجده أمامه ويخور باهتياج قيامة. جماع هذه العناصر يخدم وجهة نظر الأعمى المسرود عنه وقوامها التحايل، وتلك التي للسارد وقوامها ***الضحك الرنان والخوار***؛ وكلتاهما تصوغان موقفا هجائيا عذبا من هؤلاء البسطاء البؤساء، وهو الموقف الذي يوجد في أصل كل المغامرات والمشاهد التي تتوالى بالنص الروائي مضفية عليه بعض مياسم الرواية الشطارية.

غير أن «أحلام بقرة» عندما تستوعب بعض مقومات البيكارسك من حيث هو أحد الأنماط البدئية للرواية بمعناها الحديث، فهي تخرق قواعد هذا النمط. فالرواية تتجاوز في مادة تأليفها الحوادث العادية ذات الصبغة المألوفة والمنطقية، وتجنح نحو توظيف ما هو عجائبي خارق للمألوف. وذلك يعني تمكين الرواية من الاشتغال الخلاّق على مبدأ التردد بين الواقعي والخيالي، وتمكين المؤلف من صوغ خطاب له السعة على قول ما لا يقال، وتشييد عالم تتحد فيه الرغبة بالواقع. فالعجائبية ليست هي الشكل الأدبي المختار، لكنها أحد الأبنية التي تساهم في توليده وفي الإيحاء بدلالاته الممكنة[6].

ومن أهم الظواهر التي تثير الانتباه في بنية هذه الرواية ***اللغة***. فـ «أحلام بقرة» واحد من بين أهم النصوص التي نجحت في الصوغ الذاتي للخطاب دون أن تسيّجه ببعد مونولوجي أحادي الاتجاه. فبالإضافة إلى ما يميّز النبرة من صوغ هجائي ساخر، تتميَّز اللغة إجمالا بقدرتها على التقاط صور لغوية متنافرة أو متباينة على الأقل. هذه الصور يجد البعض منها أصله في المجتمع وما يخترقه من تراتب وتفاوت. ويشخّص هذا الأصل الكلام الهذياني ذو البناء الملغِز والتقطيع الشعري في الغالب (ص. 52 – 53؛ 82 – 83)، والكلام الدّارج الذي يكسّر وحدة الفصيح وسلطته بما يتيح تقوية الإيهام بواقعية الشخصيات وفضائها، وبتعدُّد لسانها بتعدُّد مناطقها وأوضاعها؛ ويجد البعض الآخر من تلك الصور اللغوية

---

[6] في دراسة نحوها ولسني الأعرج بعنوان: «أحلام بقرة، العجائبية / التأويل / التناص» تحليل عميق وغني [illegible] عن المنحى العجائبي لهذه الرواية. انظر مجلة «آفاق» عدد 1 / 1990 ص. 53 – [illegible].

أصله في المكوِّنات الاستشهادية. فالرواية تقيم تعالقا نصِّيا بينها وبين بعض مقوِّمات الأسلوب القرآني في مستوى المحاكاة اللفظية بطريقة بارودية (ص. 42، 78، 79، 83)؛ كما تقيم تعالقا حواريا بينها وبين روايات منحاها بيكارسكي أو عجائبي، وذلك في مستوى وضع البطل الفاقد لبطولته، وفي مستوى الشكل الأدبي الوليد البدئي والهجين. وهذا هو سياق الإحالة على روايتي «حياة لاثاريو دي تورْمِسْ»[7] و«تحوُّلات الجحش الذهبي»[8].

هذا التركيب اللغوي يضفي على الكلام طابعا هجينيا ويقوي من خلال ذلك طابع السخرية. فتداخل مستويات الكلام وتنويعاته يتيح تنشيط اللغة الجماعية التي تمَّ استيعابها ذاتيا بقصد مقاربة الواقع وتشخيصه جماليا، مثلما يسهم في إغناء السِّجلّ الأسلوبي للنصِّ الروائي بتشغيل الذاكرة اللغوية للمحيط، وبالانفتاح على مختلف اللوينات التي هي نسيج تلك الذاكرة ذات الصبغة الفسيفسائية[9].

---

[7] «حياة لاثاريودي تورمس» رواية تعود إلى حوالي 1554 لمؤلِّف مجهول. وتعتبر فاتحة الرواية الشطارية التي تعنى بعادات الطبقات الدنيا وتقاليدها، وتتضمن مغامرات تسرد بضمير المتكلم، وتتخذ من الرحلة إطارا ومن الهجاء نبرة وموقفا. وقد ظهر هذا النمط من السرد ضدا على قصص الفروسية والرعاة، واعتبر لذلك تدشينا لميلاد جنس أدبي جدي مستقل عن الملامح القديمة والقروسطية.

[8] لوكيوس أبوليوس (القرن الثاني للميلاد): «تحوُّلات الجحش الذهبي»، ترجمة علي فهمي خشيم المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط 2، 1984.

[9] فلغة الطفولة الأولى قبل التمدرس تتوزعها الدارجة والأمازيغية، والفرنسية بالنسبة لبعض الفئات العليا أو بعض الشرائح المفرنسة كلية. ولغة الدراسة تزاوج بين العربية والفرنسية ثم الإنجليزية التي ما فتئت تجذب إليها الأجيال الجديدة خلال العقد الأخير. أما لغة التداول اليومي فهي خليط عجيب من كل ذلك. وهذا الخليط يمكن التعبير عنه بهذا الرباعي من الأزواج ذات التركيب المزجي: فالعربية الفصحى المخلطة بالدارجة ينشأ عنها ما يمكن تسميته بـ «العردجية» ومختلطة بالأمازيغية أو العكس تعطي «العمزغية» و«العرفسية أو العجلزية» بالنسبة للمتكلم المختلط بالفرنسية أو الانجليزية. وينعكس هذا التقاطب على الكتابة والتأليف بمختلف أصنافها وإن بتفاوت في النسبة. يضاف إلى ذلك الخصائص النطقية وأساليب الإصاتة التي تختلف بدرجات معينة من منطقة إلى أخرى، وضوابط الكتابة الديوانية المنمطة والمفتقدة لمعنى والمجمدة في تكراريتها المميزة لأنواع من الخطب والرسائل الرسمية المقرونة بمناسبات رسمية. وسواء في ذلك تلك التي تصدر عن السلطات أو التي توجه إليها. يتعلق الأمر بزوج آخر قوامه العربية الديوانية الممكن نعتها بـ «العردنية». مجموع هذه الصور الكلامية تعيش متجاورة تضفي على التكوين اللغوي للفرد صبغة التنوع الفسيفسائي، وتسهم من خلال تراكم الاستعمال وتجدده في الإرهاص بتكون «لغة» أو بالأحرى «وعي لغوي»، أو هو الآن قيد التبلور دون أن يجد الاهتمام الكافي من المؤسسات المختصة. وهذه الصور هي التي تجتهد نصوص الإبداع الأدبي والمسرحي والسينمائي في التقاطها فنيا وجماليا بهدف صياغة أنماط الوعي في تجاورها وتصارعها وعبر تشكلاتها اللسانية المتباينة.

إن هذا المنحى في القراءة يسعفنا في استنتاج بعض الخلاصات الأولية:

1 – تصطنع رواية «أحلام بقرة» عدة أشكال أدبية لتوليد شكل روائي جديد، ينطوي على دلالات جديدة وإمكانات في القراءة متنوعة. بعض هذه الأشكال مغرق في القدم يعود إلى القرن الثاني للميلاد، بينما ينتمي البعض الآخر إلى مطالع عصر النهضة الأوروبية التي شهدت ميلاد البذور الأولى للرواية بمعناها الحديث، فيما يرجع البعض الآخر إلى بلاغة القرآن ونمطيته الأسلوبيَّة الخاصَّة. ويظل التساؤل عن حضور المقصدية لدى المؤلف في عمليتيْ الصَّهر والتوليد هاته قائما، لأنه تساؤل يتعلق بمنحى آخر في التحليل.

2 – السُّخرية بوصفها أسلوبا في البناء وصيغة في التركيب، ومن حيث هي موقف من الكون وطريقة مُعيَّنة في تصوُّره، هي العنصر المهيمن في «أحلام بقرة». فالسخرية هي التي تصهر مختلف الأبنية والمقوِّمات المستوعبة فنيا في مستوى القصَّة والخطاب معا، وعنها يتولَّد الشكل الأدبي المميِّز للرواية.

3 – إن مضمون السخرية بهذا المعنى هو البحث عن الذات المفقودة، والسعي لاستعادة بشريتها استعادة حقيقية. فالموقع المزدوج للشخصية الروائية بين كونها بطلا وضحية في الآن ذاته، هو التعبير الأدبي الوجيه عن الحركة التي بها تتعرَّف الذاتية على نفسها وتلغيها إذ تدرك أنها أصبحت مجرَّد احتمال، أو هي التصحيح الذاتي للهشاشة على حد تعبير لوكاش[10]. والمؤلِّف إذ يضحِّي بالبطل عندما يجعله يرحل في اتجاه حتفه فيما كان يسعى لمقاومة «بقريته»، فلكي لا يكون هو ذاته ضحية المفارقة. تلك هي دلالة النهاية المأساوية لمحمد السَّارد والبطل في «أحلام بقرة».

4 – إن خطاب السُّخرية المحوَّل بما ينهض عليه من بطل ضحيَّة، وضحك هجائي النبرة، وتوجُّه بيكارسكي في الصَّوغ والبناء، وعجائبية في مادة التأليف الروائي، وذاتية غير مونولوجية في اللغة، هذا الخطاب يلتقي بخطابات أخرى أفرزها الانزياح الروائي خلال النصف الثاني من الثمانينيات في التَّأشير

---

[10] [illegible] *نظرية الرواية*، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، ط 1، الرباط [illegible]

على ما يحكم الحساسية الأدبية مغاربيا إجمالا من تحوُّل بقدر ما يمسُّ الأبنية والأشكال، يمسُّ وبنفس الدرجة التصوُّرات المتداولة عن الأدب. ومن موقع الالتقاء هذا تستمد «أحلام بقرة» مكانتها الأدبية، وتستدعي لذلك تنوُّعا في المقاربة والتأويل.

## الفصــــــل السَّــــادس:

# العَجائبـــي ومحاولـــة الإمسَـــاك بالأنا في «عيـــن الفَـــرَس»

«عين الفرس»[1] هي الرواية الرَّابعة التي تصدر للمؤلِّف[2] بعد «جزيرة العين»، و«ضلع في حالة الإمكان» (1980)[3]، و«الأبله والمنسية وياسمين» (1982)[4]. وهـي تقع من وجهة نظر قوانين التطوُّر الروائي[5] في مفترق طرق. ذلك لأنها إذ تعيد إنتاج بعض عناصر العالم الروائي السَّابق عليها، فهي تضع من جانب آخر عوالم السَّـــرد من حيث هي، موضع تساؤل ونقد صارمين:

> «صبرك سيدي الكبير، أفهمه أن الحكاية لا يمكن أن تنـوب عن التاريخ ولا التاريخ يمكن أن ينوب عنها... قل لـــه إن الحكاية ليست الخرافة... إني تعبت من المساهمة في نشــر الخرافة مادام لا أحد يفهم لاي شيء تصلح الحكايـــة... إن الحكاية تجربة الكلي واللامشروط، قل له... (ص. 8) بعض الناس يتصورون أني أتفلسف الآن، الآن...

---

[1] دار الأمان، الرباط، ط 1 1988، 88 صفحة؛ وعلى هذه الطبعة ستتم الإحالة في العرض بتعيـــين رقـــم الصفحة داخل قوسين.

[2] لليلودي شغموم من مواليد سنة 1947، يعمل حاليا أستاذابكلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس، يكتـــب الرواية والقصة القصيرة، وقد نشر إلى جانب رواياته مجموعته القصصية «*أشياء تتحـــرك*». و«*سفـــر الطاعـــة*».

[3] صدرتا في مجلد واحد تحت عنوان «*الضلـــع... والجزيـــرة*» عن دار الحقائق بـــيروت، لبـــنان، ط 1 1980 في 158 صفحة.

[4] للمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط 1 1982، في 125 صفحة.

[5] التطور الروائي يمكن حسب فلاديمير كريزنسكي أن يتصور بوصفه استيعابا ثلاثة قوانين وتحقيقا نصيا لهـــا وهي: قانون التكرار، وقانون التشبع، وقانون التحول، وواضح أن الأمر يتعلق بنسق النص لا بسياقه. انظـــر: فلاديمير كريزنسكي، *مـــلاقي العلامات، مقـــالات في الروايـــة الحديثـــة*، موطون، 1981، ص. 84.

أبدا، إني مازلت أحكي، وإذا كانوا عاجزين عن إدراك الحكاية في شموها فهذا ليس ذنبي» (ص. 54).

.يمثل هذه العبارات تعيد الرواية التفكير في السَّرد، في طبيعته وفي صلاته بالواقع وبالتاريخ، وبالقراءة والكتابة ذاتها. فالتعامل الجمالي مع الواقع باعتباره معطى لا واقعيا وغير قابل للتَّصوُّر إلا بإضفاء الطابع الأسطوري عليه، والتركيز في بناء الشخصية على جوانب التَّمزُّق والغرابة فيها، والجنوح في التشخيص اللغوي نحو السُّخرية والضَّحك، كل ذلك يمثِّل مقوِّمات روائية تمتد من الروايات السابقة للمؤلف، لتلقي بظلالها الكثيفة على عالم «عين الفرس».

بعض هذه المقوِّمات يصل إلى حده الأقصى من التشبُّع، بحيث لم يعد النصٍّ يطيق إبرازه باعتباره علامة خلافية بالقياس لثوابت التجربة الروائية للمؤلف، ولن تطيق النصوص الآتية إبراز هذه المقوِّمات دون الوقوع في التكرار غير المنتج ودون الوقوع في التقليد. والمثال الواضح الدلالة في هذا السياق هو المتصل بتدخُّلات السّارد وتأويلاته التي تستغرق القسم الثاني من الرواية وجزءا هاما من القسم الأول؛ في حين كانت هذه التدخُّلات لا تكاد تتجاوز الفقرة أو أقلّها في «الأبله والمنسية وياسمين».

إن هذا الامتلاء في نقد الخطاب، وفي الكشف عن كوامن الصَّنعة فيه وفي التعقيب على تصوُّرات الآخرين بصدده، كل ذلك يؤشِّر في الواقع على أن «عين الفرس» نص يقع على التخوم: تخوم تجربة في الكتابة أخذت تستنفد قدرتها على التميُّز إذا هي لم تتحوَّل عن الأسطرة والتوقُّع[6]؛ غير أن هذه التجربة ترهص بتحوُّل ما أو بأن شيئا ما يختلج في ذهن الروائي ووجدانه ويدفع به نحو البحث عن صورة جديدة في التعبير الروائي بعيدا عن الأسطرة والتوقع[7]. من هذا

[6] إن ما يميز روايات «جزيرة العين» و«الأبله والمنسية وياسمين» و«عين الفرس» من أسطرة وعجائبية وتوقع يضفي عليها طابع الثلاثية.

[7] تضمر «عين الفرس» إمكانية اتجاه الكاتب نحو رواية الخيال العلمي تارة، ونحو الرواية الصوفية تارة [illegible]: فالزمن المستقبلي، والتوقع، وغرابة التحولات التي يسبرها هذا التوقع ويكشف عنها كلها عناصر [illegible] الإمكانية الأولى؛ أما إمكانية الرواية الصوفية فتجد مؤشراتها الجنينية في أن عالم «عين الفرس» [illegible] نطيعة وخرافي، وأن حياة الشخصيات أصبحت لغزا أو سرا يجب الكشف عنه، وأن [illegible] كان قد لمح هذا السر أو علم به فجاءت مغامرته لذلك بحثا عنه وسبرا لخفاياه [illegible] 22 - 25، و30 - 34، و52 - 53، و79 حيث تتراءى لنا ظلال العناصر

الازدواج في الموقع تأتي صعوبة هذه الرواية وافتقادها إلى الجاذبية المباشرة، ومن هذا الازدواج تستمدُّ أهميتها كذلك: فمن له الصبر الكافي لكي يعيد تركيب اللعبة الروائية فيها:

«قـــال مازحـــا:
– يا أخي في الهم إصبر، فالصبر مفتاح المعرفة... آه، ما أضيق صدوركم أيها المثقفون!... على كل حـــال، لقد كانت، والله شاهد، آخر لعنة، لو أنك صبرت قليـــلا... كنت أفرغت قلبي!» (ص. 14).

فالصبر هو أحد أسباب القراءة الصَّحيحة من الوجهة الفلسفية، ويتعلَّق السبب الآخر بأن نقرأ بدون سذاجة وبشيء من الشك كذلك. وكل عمل إبداعي يمنح أسراره للقارئ باستقلال عن هذه القيود هو عمل بدون مستقبل. إن بين هذا «النَّصّ» وبين «عين الفرس» مسافة ينهض بها مبدأ تصنيفها، وأبنيتها الشكلية، ودلالتها الكلية:

إن الجنس الروائي الملائم لتصنيف «عين الفرس» هو رواية الاجتماعية الإيديولوجية، إنها أحد مغايرات هذا الصنف. فالمبدأ المنظم لرواية يكمن في وجود أطروحة تتضمن مثلا أعلى من خلاله يتمُّ التشخيص النقدي للواقع؛ ويتمُّ التعبير عن هذه الأطروحة في صيغة نقد ذاتي ينمُّ عن استنكار وإدانة:

«فليس هناك ما هو أشد إيلاما للضمير من رؤية النـــاس – وكأنهم النمل – يحاولون فيخطئون فيؤدون ثمن أخطائـــهم بحريتهم أو حياتهم، ثم يحاولون فيخطئون فيـــؤدون ثمـــن أخطائهم... بينما أنت جالس في مكـــانك أو وســـطهم تقلب المشكلة على جميع وجوهها فلا تقدر على إيجاد حل لها وحدك، ولا على المشاركة في محاولاتهم وأخطائـــهم، ودفع الثمن معهم... لا أنت معهم ولا أنـــت ضدَّهـــم، عمليا...».

---

أعلاه بوضوح). إن الرواية الصوفية تستعمل على حد قول ر.م. ألبيرس «الأسحر يعني بحملنا على الشعور، بشيء من العذوبة، بأن في الحياة الإنسانية سرا مخيفا، وأننا نستشف من خلال تخمة الوجـــود التافهة معناه الرمزي في بعض الأحيان». *تارخ الرواية الحديثة*، ترجمة جورج سالم. منشورات عويدات، باريس، ط 2 1982، ص. 418.

إنه الشعور بالدُّونية والذنب والغربة، وهو يترجم مسألتين: تتعلَّق الأولى منهما بمحاكمة الذات محاكمة أخلاقية، وتتَّصِل الثانيةَ بتحفيز الذات على تجاوز أوضاع الفرجة واللاّمبالاة التي أصبحت عليها تجاه الآخرين. والمسألتان معا تحيلان على طريقة معيَّنة في تلقي العالم قوامها النقد والتقويم، وبديهي أن كل تقويم يستند إلى مسبقات إيديولوجية في الغالب. تلك هي الأطروحةالموجهة للرواية، وانطلاقا منها تشتغل الإيديولوجيا داخل النَّصِّ من حيث هي تيمة أساسية ومن حيث هي مبدأ بنيوي منظِّم للخطاب:

ففي المستوى الأول تتخذ الرواية من البحث عن الذات بإعادة تشكيل نمط الوعي بها في ارتباط بالإرادة والمسؤولية والمعرفة، تتخذ من ذلك موضوعا لها يُفصِح الخطاب عنه في أكثر من مكان:

«وأمَّا الفهم فإنه الشطُّ الذي أسعى الآن للوصول إليه، إنه بقعتي الضوئية النائية العميقة التي أحاول أن أسبح في اتجاهها...» (ص. 54).
«هذا كله فإن هذه الصفحات لا يجب النظر إليها بأكثر من أنها علاماتُ إرادةٍ تبحث عن ذاتها... إرادة تسعى إلى ممارسة ذاتها... وإلى معرفة أحسن بشروطها الخاصة داخل الشروط العامة... إرادة تحارب الموت ولو بتأجليه... أو نسيانه» (ص. 57)

إن موضوعات الإرادة والمسؤولية والمعرفة مثلما تطرحها الرواية وبالرغم من طابعها التجريدي الظاهر، فهي تُعالَجُ جماليًا في سياق جذورها الاجتماعية والنفسية والأخلاقية: فالخطاب يَصدُر عن مثقف ويُوجَّه لمثقَّف، والحافز على توجيهه هم الضحايا الأبطال، ضحايا «أكذوبة البسطيلة والمشوي» من الذين يعانون الفقر والبطالة والجوع، وعلى النقيض من هؤلاء يوجد الأميرال وبطانته، وبينهما شرائح وسيطة إليها ينتمي السارد البطل والمهدي السلوكي راوي حكاية الطاهر المعزة وزوجته؛ أليست هذه هرمية اجتماعية جيِّدة الحبك؟ ثم إن الفضول المعرفي من جانب السارد البطل، والرغبة في الإشباع من جانب الأميرال والضَّحايا الأبطال على السواء، كل من موقعه وحاجته، إن ذلك يرتسم في النصِّ بمثابة دوافع سيكولوجية تضمن دينامية الحدث، وتخففُ من طابع التجريد قيلا. وتدفع بالموقف إلى أن يتَّسِم بالغرابة والتعقيد. وأخيرا فالسارد البطل يعي

فعله بما هو سارد للحكايات من حيث هي احتمال، ومن حيث هـــي ارتيـــاد للوجود وكشف لممكناته. فوراء هذا الوعي توجد قصدية وغاية:

> «أمَّا أنا فلم يتوقَّف شعـــوري بالنفـــي لحظـــة واحـــدة. لذلك لـــم أخلع الكمامة و لم أكسر قارورة السُّم، وإنمـــا قرَّرت أن أحكي في كل مدينة أو إمارة أستطيع التســـلل إليها حكاية قديمة – جديدة، كهذه التي حكيتها في عـــين الفرس، عفوا عن عين الفرس، فلاشـــكَّ أن مثـــل هـــذه الحكاية، أي نفس الحكاية، تقع في كل إمارة وتحتاج فقـــط إلى من يعيد حكايتها...» (ص. 87).

فهذا الشعور لدى السَّارد البطل بأن له رسالة وبأن لـــــه إرادة القـــول والتبليغ، يكشف عن الجذور الأخلاقية للأطروحة في «عين الفـــرس» ويجعـــل لذلك من صيغ التساؤل والتحذير حاملة وموحية بـــ «مغزى» الرِّواية: «إنَّ منْ يذهبْ يُعاود» (ص. 33)، تلك هي الحكمة التي تغوَّد بها الرَّاوي على لســـان المهدي السَّلوكي الرَّاوي لقصة «الولد الضَّال والرجل الطيِّـــب»، ويحدســـها السَّارد البطل قبل أن يختم سرد الحكاية بمجلس الأمير. إنه التحذير من إغـــراء الوهم ومن زيف الوعود الكاذبة التي تتحوَّل بالتكرار وبدافع الحاجة والخوف إلى واقع حقيقي. وكأني بلسان السَّارد المتعوِّد على خبث اللسان والحكاية يتســاءل: كيف أستطيع أن أوقف الكارثة وأمنعها من أن تتجدد؟ وكأني به يجيب ضمنيـا، في مثل الكارثة التي تعيشها «عين الفرس»[8] من الأفضل أن لا يقـــف المـــرء في وجهها وأن يتركها بدل ذلك تصل إلى مداها الأقصى؛ من هنا يـــأتي الطـــابع السلبي للنهاية في الرواية وقبل ذلـــك في موقـــف الشـــخصيات ومصائرهـــا. فالشخصيات تتَّصِف بالعجز والنفي والاختفاء ووجودها لذلك أشبه بـــاللّغز الذي يستعصي على الفهم، والسَّارد البطل ينسحب هو ومضاعفه محمد النَّفـــال نحو البحر في هدوء وبرودة غريبين معلنين عن اختتام الرواية، ويصبح للبحـــر

---

[8] يلخص السارد البطل الكارثة التي أصابت «عين الفرس» كالتالي: «أنـــاس يـــترلون إلى البحـــر ولا يعودون» (ص. 66) أو بقوله: «تصوَّر أنه حتى الآن منازل لمن يذهبون إلى هناك ولا يعودون! أصبـح الوضع أكثر غرابة في (رأسي): هي كذبة تقع كل هذا في رأسي!» (ص. 30). فالاختفاء لغز، وأكذوبـة البسطيلة الموجودة في البحر والمحفزة على هذا الاختفاء عن حق. ومهمة السَّارد البطل هي الكشف عـــن سر هذا اللغز، وعن معنى هذه الكارثة التي لا تتوقف قبلا إلا «كي تعود إلى ما كانت عليه من قبـــل» (ص. 87).

في هذا السياق معنى يناقض الخصب والعطاء ويقترب لذلك من المعاني الملغـــزة والأسرار الخفِيَة التي على الذات أن تجتهد في فك طلاسمها.

تلك هي صيغ اشتغال الإيديولوجيا بالنص في مستوى القيم والتيمـــات، وهذا الاشتغال هو الذي يضفي على الرواية الطابع الأطروحي الذي يتَّخِذ مـــن الإنسان والوجود والفن موضوعا لتأمُّلاته وملاحظاته ويجعل من التبليغ قصـــدا جماليا واعيا بأدواته، ومن مثل أعلى جمعي ينتصر له الخطاب.

وفي المستوى الثاني تشتغل الإيديولوجيا بمثابة مبدإ مُنظِّم للبنية الشـــكلية للرواية. هذه البنية التي يتحدَّدُ شكل الرواية في إطارها تعود إلى العناصر التالية:

**1** – تركيز الاهتمام في التَّشخيص النقدي للواقع على العجائبي وما فوق الطبيعي. فالوقائع والحكايات لا تستمدُّ أهميتها من واقعيتها ولا مـــن احتمـــال وقوعها، بل من لا واقعيتها بما أنها غير قابلة للفهم ولا لـــلإدراك، إنهـــا قابلـــة للاختلاق وللإنشاء:

> «كان كل شيء يحدث في ذهني وكأن الحوادث تجـري في مسرحية بلا حدث ولا شخاص... لهذا السـبب كـــم فكرت في اختلاق حوادث لا واقعية ولا معقولة تكـــون مجرد إنشاءات شخصية. لأن الحوادث الواقعية والمعقولـــة أضحت تبدو لي لا واقعية ولا معقولة بشـــكل تـــام» (ص. 61).

إن الطابع العجائبي عندما يقترن بعدم الفهم وبالرغبة في التفسير يصبـــح نوعا من الأسطرة للواقع. ومظاهر هذه الأسطرة في الرواية كثيرة، منها: المبالغـــة والتضخيم، والميل إلى التركيز على مختلف التشويهات التي تستتبع الفهم وتعوقـــه في آن واحد، والغموض الذي يكتنف حركة الشخصيات ومصائرها، والزمـــن المفترض للوقائع، فهو الآخر مختلق ويوجد في مستقبل على بعد عشرات السـنين من الآن، آن السَّارد والرواية والقارئ معا: فالحكاية التي هي صلب هذه الرواية تجري وقائعها سنة 2081!؟ وطابع التوقع والأسطَرَة في «عين الفـــرس» يشـــبه توظيف التاريخ في الرواية غير التاريخية: التوقع والتاريخ كلاهما موَظَّف من حيث هما مسافة تسمح بالتشخيص النقدي للحاضر المعيش من خلال تكثيف اليومـــي وتجريده من ظرفيته واجتماعيته الزائفة، والارتقاء به إلى مستوى الرَّمـــز الـــدَّال والكاشف عن جهود الإنسان في ارتياد الوجود من حوله. إن التوقع والتاريخ في

هذه الحالة ليسا حدثين يتطلبان إضاءة ما، بل هما ظرف يَخلُقُ للشخصية وضعية وجودية كاشفة مُلهِمَة على حد تعبير كوندرا[9].

**2** – بروز مفهوم الشخصية التي تجسِّد الضعــــف والعجـــز. وخلافـــا لــــ«الأبله والمنسية وياسمين» يتركز السرد في «عين الفرس» على محمـــــد بـــن شهرزاد الأعور بصفته ساردا وبطلا في الآن نفســـــه، وجميـــع الشـــخصيات الأخرى، بل والعالم الروائي يقدَّمان من منظور هذه الشخصية بالذات. فـــــهي تقدَّم في الرواية من خلال ثلاثة أفعال متتالية ومتداخلة أحيانا، وهي أفعال الحكي والنفي والتأمُّل. وفي كل هذه الأفعال تضطلع الشخصية بدور الســـارد الـــذي يبحث عن نفسه بما هو سارد لخيبة الأمل ولليأس القاتل:

«فاتني، والحال هذه، أني أبحث عن ذاتي خـــارج ذاتي، وأني مشوه ومخادع وضعيف إلى درجة عـــدم القـــدرة علـــى اقتحامها والاكتفاء بالدوران حولها، وإلا ما معنى أن أبحـــث فقط في الوقائع الخارجية؟» (ص. 75).

ويصل هذا اليأس إلى حـــده الأقصـــى فـــي الـــحوار التالـــي:

«– تعرف، يا أستاذ... لو استطعنا أنت وأنا أن نذهـــب إلى عمق البحر؟!
– لفعلنا ماذا؟
– لعرفنا أين يذهب هؤلاء الشباب ولوجدت حميدا!
– تعرفين أننا لن نعود!
– أشدك إلي بحبل طويل!
– فعل ذلك قبلنا غيرنا وما عادوا!
– نركب أحد قوارب الصيد!
– ذهب أقوى الصيادين ومعهم!
– تفتح أحد كتبك، تجد فيه وسيلة لصنع قارب لا يقـــهره البحر!
– لا أعرف كيف تصنع القوارب!...» (ص. 85)

هذه الشخصية تعيش إلى جانب ذلك تمزُّق في الكيان والإحساس وغربـــة في الانتماء لأنها محدَّدَة من الخارج:

[9] ميلان كوندرا، *فـــن الـــروايـــة*، غاليمار، 1986، ص. 53-57.

«الإحساس الوحيد الذي ظلّ بإمكـــاني التمسُّـــك بـــه كمعطى... هو هـــذا الإحساس بـــالتمزُّق، بسـيطرة المتناقضات اللانهائية، بما يشبه العجز، أي بهيمنة قوة خفيَـــة، أو تكاد... على مجرى الوقائع والأفكار والمشـــاعر» (ص. 64).

إن خيبة الأمل هاته، وحالة الضعف التي يُشخِّص السَّـــارد البطـــل في إطارها إن هما في الواقع سوى الخلاصة الطبيعية للمآسي والهزائم التي لا تختفـــي قليلا إلاّ لتعود ثانية بشكل أقوى. هذه الهزائم تشبه في ذهابهـــا وإيابهـــا حالـــة السندباد البحري وعوداته إلى نقطة الانطلاق: في الحالتين معا يرسم الذهـــاب والإياب بشكل رمزي المعنى الدائري للزَّمن ولمضمونه الاجتماعي والنفســـي، وهو المعنى الذي يصوغ تاريخ الأنا بالنسبة للسَّارد البطل في «عـــين الفـــرس»؛ فذلك هو معنى ميلاده ووفاته المتكرِّرَين، وذلك هو مفتاح قراءة تواريخ ميـــلاده قراءة تأويلية رمزية:

«قد ولدت سنة 661 (...) ثم ولدت ســـنة 842 (...) ثم ولدت سنة 1830 (...) ثم ولدت سنة 1967، ثم ولـــدت سنة 2041...» (ص. 5).

فالقاسم المشترك بين هذه التواريخ هو إحالتها على هزيمة ما:

661: تاريخ قيام دولة بني أمية ، وهو يترجم هزيمة العدل والشورى.

842: استمرار محنة القائلين بخلق القرآن وما صاحب ذلك من تعســـف، الأمر الذي يترجم هزيمة العقل والرَّأي إذ يَتلبَّسُ بالظرفية السياسية ويتجرَّد عـــن الإنساني والكوني فيصبح هكذا مُشرِّعا للاضطهاد. ففي هذه السنة تولّى الواثـــق الخلافة العباسية، وانشغل بالتنكيل بالمعتزلة وأصدر رسالة توقف الاجتهاد.

1830: تاريخ احتلال الجزائر وهو ما يعني فقدان الاستقلال والهوية معا.

1967: تاريخ هزيمة الدول العربية أمام إسرائيل، وهو تاريخ لا يحتـــاج إلى تعليـــق.

فتتالي هذه الهزائم هو الذي يصوغ اللاَّشعور الجمعي لفئات من المثقَّفـــين ممن يقوم بطل الرواية وساردها تجسيدا لها وتعبيرا عنها ونقدا لها. ومـــن هـــذا الوضع [illegible] للسَّارد البطل تجاه ماضيه وحاضره ومستقبله تتولّد تلك السوداوية التي [illegible] الشخصيات فتطبعها باليأس والتشاؤم. وهذه المسألة تتجاوز رواية

«عين الفرس» لتلقي بظلالها على نظرة شخصيات روائية أخـــرى مـــن قبيـــل شخصيات (الطيبون، الغربة، الفريق، لعبة النسيان) على سبيل المثال. ويتعلق الأمـــر بالروايات التي تتَّخِذ من شرائح المثقفين وهمومهم مادة تأليف لها؛ وليس ذلك مـــن المصادفة في شيء. فمشاكل الانفصام، والغربة، والإحساس المرهف تجاه فـــترات التعثر والجزْر، كل ذلك يجد مرتعه الخصب في تصوّر فئات المثقفين بالذات، خاصـة وأنَّها أكثر الفئات الاجتماعية انشغالا بالأنا وبتاريخ تشكله. وهذا هـــو الشَّـــأن بالنسبة «لعين الفرس».

إن السارد البطل فيها معني بتاريخ أناه وحريص على الوصول إلى إدراكـــه؛ وهو لا يسلك إلى ذلك سبيل تفعيل الحسّ المتهافت والمرهق، ولا سبيل للتذكـــر والاسترجاع. فالذاكرة مثقوبة:

> «فها أنا قد عدمت الآن معنى لفي لمتي وولدي الأميرال... ولمــــاذا لم يعزلني عن الناس. ومنذ... الكمامة المثقوبة والأنبوب الصغير الضيـــق و... تأجيل تجرعي السم... الآن أنت القارورة فارغة كما الكمامـــة مثقوبة!.. كما الجسد... كما الذاكرة والقلب!» (ص. 86).

إن السارد البطل يسعى للإمساك بتاريخ أناه بالتركيز على تفكيره الداخلـي، وبالتأمل في تصوراته الذهنية وفي مشاعره الحسية:

> «وعلى ذلك. فإني لكي أتمكن من بلوغ تلك الغاية، أي المعرفة التامـة، مضطر إلى إخضاع جسدي لنوعين من الرياضة: الأول السعي، مــا أمكن، إلى أعلى ما يستطيع من معاينة للوقائع والتشـبع بهـا ماضيـا وحاضرا ومستقبلا الذي يحمل كل الأفكار التي يمكن تفحصـــها والشعور بكل الأحاسيس التي يمكن الإحساس بها (...) من أجـــل التجديد الدائم لعالم جسدي والتخلص التدريجي من كـــل الأفكـــار والأحاسيس والألوان الموروثة التي اكتسبتها عن طريق التقليد الأعمـــى والتي قادتني إلى هذا العجز الذي يشل الآن جسدي» (ص. 56/55).

إن هذا الأسلوب في البحث عن الذات وتقصي تاريخ أناها أفضى بالروايـة إلى أن تصبح نصا سجاليا بامتياز. وأصبح خطاب الروائي هكذا مضاعفا بخطـاب

واصف حيث لا يظهر السَّارد باعتباره منتجا للخطاب ومتمِّما للسَّرد فحسب، «ولكن باعتباره ذلك الذي يتأمَّل في الخطاب ويعلّق عليه كذلك»[10].

3 – اصطناع السَّرد المركَّب حيث يتعدَّد السَّاردون وتتكاثر الحكايات والوقائع وتتناظر أوضاع السَّرد والسَّاردين. فلا مجال لخطِّية ولا لاستمرارية، إذ أن الحوار وأسلوب الاستنطاق والتحقيق (صفحات 6 – 9 – و35 – 44 و66 – 71) والحوار الداخلي (ص. 74 – 79)، ومشهد الاحتفال الطقوسي «لاستحضار الغائبين، لاستعطاف البحر الذي كانت قد بدأت تصله نسائم الربيع... (ص. 72)» (ص. 72 – 73)، كلها أساليب تَحُدُّ من خطِّيّة السَّرد وأحادية الخطاب؛ يضاف إلى ذلك، التوظيف الواعي لبعض وسائل الحكي الشفوي من حيث تقديم الحكاية، وتأطيرها، وتنويع فضاءاتها بالإيقاع السريع وبإدراج المتلقي في صلب الحكاية:

> «قالت مغنية لصاحبتها: لو يتركونه يتكلم! فقالت صاحبتها: يستعجلونه الحكي وهو يحكي منذ دخل إلى المجلس!» (ص. 11)؛
> «قالت المغنِّية الأولى لصاحبتها: أراهن على أنه سيوقف الحكاية ويبدأ في جمع بعض النقود منا تماما كما يحدث في «الحلقة»! قالت صاحبتها: لو كنت مكانه لفعلت هذا على الأقل لأغيظ من لا يعرف متى تبدأ الحكاية أو من يريد أن يلتهمها كما يلتهم سندويشا» (ص. 12).

إن هذا السَّرد المركَّب يشتغل انطلاقا من التناظر المتعدِّد المحاور:

فالسَّاردون متعدِّدون مُتَراتبون: هناك سارد أصلي يوعز بالحكاية ويتحكَّم فيها عن بعد (محمد النَّفال)؛ وسارد فعلي (محمد بن شهرزاد الأعور)؛ وسارد عارض (المهدي السّلوكي، حميد ولد العوجة، مبارك بوركبة).

والحكاية حكايتان: واحدة محورها محمد بن شهرزاد الأعور والأميرال، وهي الحكاية الأم أو الإطار وهي التي تحمل عنوان النص الروائي «عين الفرس»، وثانية محورها حميد ولد العوجة والطاهر المعزة وزوجته فطومة وهي الحكاية

---

[10] ولاديمير كريسكي، ملاقي العلامات، مقالات في الرواية الحديثة، *مرجع سابق*، ص. 200.

المضمَّنة، وتمثّل صلب النص ومنها تستمدُّ الرواية نسيجها الداخلي، وتحمل عنوانـــا واضح الدلالة والمغزى «الولد الضال والرجل الطيِّـــب!»، وفي نهايـــة الحكـــايتين نصادف قاربا يمتطيه السَّاردان نحو البحر: حميد وأصحابه في الحكاية الثانيـــة (ص. 25)، ومحمد بن شهرزاد ومضاعفه محمد النَّفال في الأولى (ص. 88).

والفضاء النصِّي فضاءان: فضاء السَّرد الحدثي ويشمل الجزء الهـــام مـــن القســـم الأول من الرواية ليصبح مجرَّد شذرات في القسم الثاني. وفضاء السَّـــرد الواصف ويشمل الجزء الأكبر من القسم الثاني ليأتي متخللا في القسم الأول.

والمكان مكانان: داخلي مغلق يقتصر على مجلس الأمير ويقترن بالإمتـــاع والمؤانسة ثم بالاتهام والجلد والحظر بعد ذلك، وخـــارجي واســـع لكنـــه مقيـــد ومحاصر، وهو يقترن بالعزلة عن بقية الأماكن وبأنه مكان منفي (عـــين الفـــرس المدينة الشاطئية) ويقترن كذلك بالاختفاء الملغز (البحر حيث يذهب النـاس دون أن يعودوا).

إن هذا التناظر يلاحظ في مستوى التقطيع النصي للرواية كذلك: فالروايـــة قسمان رأس وذيل، وكل منهما ينشطر بدوره إلى ثلاث فقرات متناظرة فيما بينـــها حيث تمثل في تتاليها لحظات التناوب الأساسية للرواية. والسارد/البطل هو من يحقق التلاحم بين محاور التناظر هاته.

4 – وتقوم اللغة بدور أساسي في تحديد البناء الحكائي لـــ «عين الفـرس». فهي لغة متعددة المستويات من حيث أساليب التشخيص: فإلى جانب لغة الســـرد العام التي تضمن تلاحم الخطاب ووحدته الخارجية من خلال ما يسميه البلاغيـــون باللف والنشر المرتب، إلى جانب ذلك، هناك لغة تتقل لسجالي الممتزحـــة بلغـــة البوح الشعري وبالوصف المشهدي الطقوسي ذي الطابع الشفافية (طقس اســـتحضار الغائبين مثلا ص. 72 – 73)، وبالحوار القصير جمل والعبـــارات، والمفـــارق في الغالب. وفي مختلف هذه الأساليب تتأرجح الكلمة بين الإخبار تارة والتصوير تـــارة أخرى. فمن قبيل المنحى الأول:

«– أمرنا، نحن الأمير وبركات حضه أبا السعد بنسعيد، بما يلي:
أولا: عزل عين الفرس عن بقية مدن وأنحاء الإمـــارة إلى أن تطهر

ثانيا: تكميم فم حاكينا الأسبق محمد بن شهرزاد الأعــور، ونفيه إلى عين الفرس.
ثالثا، يقضي محمد بن شهرزاد الأعور في عين الفرس مُــدَّة تسعين يوما مُكمَّما معلقا السمَّ في عنقه ثم يحمل إلينا، بعــد انقضاء هذا الأجل يتجرَّع السُّمَّ في حضرتنا.
رابعا، يُمنَع حضور الحاكين في مجلسنا ابتداء من هذا اليوم» (ص. 42).

فالكلمة هنا مباشرة، غايتها التبليغ والإنجاز، وبناؤها مستوحى من سـجل اللغة القضائية وخطابات المحافل الرسمية، فهي لذلك صورة من صور اللغة الآمـرة الفاقدة للحيوية والممتنعة عن التَّشخيص. لكن ورودها ضمن سـياق محاكـاتي يعرِّضها للتشوُّه الدلالي. وموضوع الكلمة هو الإخبار عن العقوبة التي هي جـزاء الأفعال المنسوبة للسَّارد/البطل وهي على التَّوالي الهزء والخداع والشَّتم.

الإخبار في هذا المقطع النصِّي عارٍ من التَّشخيص.بما أن اللغة ليست هـي الموضوع ولكنها أداة وظيفتها الإحالية هيَ المهيمنة.

ومن قبيل المنحى التصويري:

«لكن ما أجمل هذه الفرضيات حين تنبثق الواحدة منـــها وتبدأ تتفتَّحُ كالوردة في الذهـــن، ثم تـــأخذ في الانتشـــار كالشمس حين تبدأ تشرق تدريجيا وتصعـــد إلى عنـــان السماء!... ما أشدَّ حرارتها في القلب والعين حين تبدأ تـبرد وتنطفيء كالنَّجمة!... أي سعادة أكبر مـــن تلـــك، وأي شقاء أشدُّ من هذه!؟ (...) لتغفري يا عين الفـــرس لي... لنا... فنحن لا نجيء إليك أو نذهب منكِ إلا منفيـــين أو معوَّقين!...» (ص. 72)
«صرت أذهب كل يوم إلى تلك الصَّخرة لأجلس بجوارها أو فوقها اليوم كله وأحيانا الليل والنهار، أشـــاهِد النـــاس يترلون ولا يعودون أو يعود بعضهم ليذهبوا في اليوم التـــالي ولا يعودون! وأكثر من مرَّة في الليلة، منذ أن تعانقَ السـماء البحرَ ولا يُسمَع غيرُ صوت أعماق الماء يداعب َهمس الليل أو صدى أصوات السماء وَحركة الســـمك والحـــوتِ، منذئذ، أرى المهدي طالعا من البحر كعمود نار وخلفه كل الذين هلكوا أو غابوا، إن لم يكن هلكٍ أحد، يلحســـون مثله أصابعهم الطويلة ذات الأظافر الحادة القـــذرة. وذات

ليلة أحسست بإغراء البحر فدخلت البيت وأنا أقول لنفسي:» (ص. 34).

الكلمة في هذه الفقرات ذات طبيعة تعبيرية، لا تنقل فكرة، ولكنها ترسم صورة عنها، وتكشف عن إحساس تجاهها. فبدلا من أن تعيِّن موضوعا تكتفي بتجسيد انفعال المتكلم وتفاعله مع موضوعه: ففي العبارة الأولى تعبير عن الإعجاب والارتياح، وفي الثانية التماس ورجاء يضمران الإشفاق على «عين الفرس»، والحسرة على حالة العطب التي يعاني منها المتكلم، وهو ما توحي به عبارات «الذهاب كل يوم» و«المشاهدة» و«الرؤية»؛ غير أن المشاهدة سببت للسارد البطل إحباطا تخيل عليه صورة العمود وحبس الأصابع ذات الأظافر الحادة القذرة؛ وهكذا ينقلب الابتهاج بالكمون والرغبة في الكشف، إلى خيبة أمل جعلت من الغائبين غير المعتنين وكأن عصبهم «يأكل بعضه كما في الأمراض الخبيثة» (ص. 38). إن هذه الرؤية تعطي الكلمة بعدا رمزيا شفافا ينضاف إلى الصور البلاغية من خلال التشبيه التمثيلي وإلى أساليب التَّكرار والمعاودة وصيغ التعجُّب والأمر والنداء تعطي الوظيفة الشعرية للكلام.

غير أن ما يلفت النظر في مستوى اللغة أيضا هو ما تتَّسم به من تهجين يأخذ طابعا باروديا في الغالب. والغاية من هذا التهجين هي تحطيم خطاب مُجَمَّدٍ في تكراريته وملقع في مضمونه الإسلامي. وتوظيف هذا التحطيم في تمرير خطاب نقدي جديد يكسر وثوقية اللغة ورتابة إيقاعها، ويضفي عليها بدل ذلك بُعدَ السخرية:

«هنيئا لمولاي بأهله ورعيته بالأمن والسعادة التي تملأ القلوب والبيوت. بالرغم من أن الجفاف يلتهم الماء والهواء؛ والحمد لله الحي الذي لا يفنى ولا يموت على نعمه التي جعلت مملكته تنعم بالسكوت على الرغم من كثرة الملحدين؛ والصلاة والسلام على النبي الذي خلصنا من الرهبوت على الرغم مما كان من جبروت؛ وبعد، فليسمح مولاي بسؤال صغير قبل الشروع في حكاية: – ألا يَتفضل مولاي فيحكي معنى «عين الفرس» في هذا المجلس العامر، الغوغاء قد تشتبه عليهم وتختلط بين الحكاية والواقع...» (ص. 10).

ففي هذا المقطع يقوم التعالق بين نصَّين وقالبين: قالب خطب الجمعة والرسائل الديوانية وما شابههما، وقالب دخيل يحتفظ بالسابق وينتقده من الداخل بأن يفرغه من وظيفته المعهودة؛ هذا التعالق يضمر بعدا نقديا ينشأ عنه تأثير القالب الحديث في نظيره القديم بتحويل اتجاه مضمون الرسالة وتشويهها[11] عن طريق اللعب بالكلمات وإحالاتها وجناساتها. إن الاحتفاظ بالقالب الخارجي للخطبة أو الرسالة الديوانية مكَّنَ السَّارد من أن يمرِّر كل أحكامه وتصوُّراته، وأتاح للقارىء فضلا عن الضَّحك والسُّخرية فعل السؤال وجدل المحاكاة والتحويل...

تلك إجمالا هي الأبنية التي يَتحدَّدُ في إطارها الشكل الروائي لـ «عين الفرس»، وهي على التوالي: التمثيل العجائبي والأسطوري للواقع، الشخصية السَّاردة لخيبة الأمل واليأس، السَّرد المُركَّب، اللغة ذات البناء الهجين والساخر. فما هي الدلالة الكامنة خلف هذا الشكل؟ في الصفحات الأخيرة من الرواية يتحدَّث السَّارد البطل متسائلا في امتِعاظ وحزن فيقول:

> «فأنا لا أفهم جيِّدا كيف باءت لحدِّ الآن كل المحاولات التي قام بها الناس – هنا في عين الفرس – بشكل فردي أو جماعي بالفشل، إذ لم تؤد أية واحدة من تلك المحاولات إلى الوقوف على حقيقة ما حدث ويحدث ولا إلى وضع حد له ولا إلى تغييره... مزعج، بل مروع هذا الإخفاق!» (ص. 77).

تلك هي الدلالة الكلية للرواية، ومضمونها هو الإخفاق التاريخي للإنسان في أن يتعرَّف على ذاته، وفي أن يَكونَها، وفي أن يعي وجوده. باختصار، الإخفاق في امتلاك الزمن. وهذه الدلالة تماثل في الواقع البنية الأساسية للمجتمع المغربي المعاصر: إنها بنية الإخفاق التي طالت مشروع إعادة بناء الشَّخصية الوطنية المتحرِّرة من القهر والتبعية والاستلاب؛ فكذبة «البسطيلة والمشوي»[12] في

---

[11] استفدنا في هذا المفهوم للباروديا من مقال كليف طومسون بعنوان: «القضايا النظرية للباروديا» المنشور بمجلة *دراسات أدبية*، مجلد 19، عدد 1، ربيع – صيف 1986 (جامعة لافال بكندا)، فضلا عن أعمال باختين.

[12] كذبة البسطيلة المحشوة بالمشوي والموجودة في البحر في «تلك النقطة النائية التي تلتقي فيها السماء والأرض وسطها» (ص. 25) هي الحيلة التي تفتق عنها ذهن حميد ولد العوجة للإيقاع بالطاهر وزوجته

مستوى التخييل تكثّف في تقديري سلسلة من الأكاذيب والوعود في مستوى الواقع المعيش؛ ذلك لأن المجتمع المغربي المعاصر قد حَفِل على امتداد الثلاثين سنة الماضية بالوعود الكاذبة التي تحوّلت بحكم العادة إلى واقع لا يمكن إدراكه ولا استساغته خارج البنية الأسطورية والعجائبية ذاتها[13]؛ وهكذا فالبحر الذي «مازال الناس يذهبون إليه ولا يعودون» قد يكون تعبيرا رمزيا عن التعلق بالوهم وسراب الوعود وزيف الخطابات؛ والبسطيلة «المفروشة بالمشوي والمحشوة بفواكه البحر» قد لا تكون أكلة، ففي إطار البنية العجائبية حيث التحوّلات سريعة وبدون منطق، وحيث التردد بين الواقع واللاواقع أمر محتمل بل وقائم، هناك قد يكون البحر والبسطيلة موقعا يغيب أبطال الأمس ليجعل منهم ومن منظور المفارقة العجائبية دائما الضّحايا الأبطال. ولعل هذا هو ما يفسّر كون الشخصيات الفاعلة في النصّ الروائي من الموظّفين في السلم 10 والمنتمين إلى أوساط المتقفين: إنها لذلك شخصيات وسَطِية بقدر ما يحرّكها الطموح في معرفة ما يقع والتحكمْ في قوانينه، بقدر ما يقف العجز الذي تتميز به دون ذلك، فتصبح هكذا شخصيات مُحبَطة ينخرها التمزّق في الإحساس والتناقض في السلوك والتشاؤم في النظرة. وهاته هي حالة محمد بن شهرزاد الأعور السّارد البطل، وهاته هي دلالة مصير المهدي السلوكي الذي: «مات من الصِّيام ولم يبكه أحد!». إنه موت «عبثي» دون شك هذا الذي يضع حدًّا لحياة هذه الشخصية، وكانت هذه العبثية مصدر سخرية من السّارد البطل عندما يعلّق قائلا:

> «ابتسمت: بل مات قبل ذلك بكثير، مات حين قرّ في نفسه بتلك الطريقة الغريبة أنه يملك ما يشبه السر العظيم أو الرسالة... لا أعرف كيف أصف ذلك.
> واستدركت:

---

فطومة بطلي قصة «الولد الضال والرجل الصب» التي حكاها السارد البطل للأميرال في مجلس أنسه؛ فكذبة البسطيلة لذلك تقوم في الرواية بمثابة نواة وحبكة في الآن ذاته.

[13] تجدر الإشارة في خاتمة هذا الفصل إلى أن مفهومي الإيديولوجيا والأطروحة موظفان في هذه القراءة انطلاقا من تصورهما النظري لدى كل من م. باختين وحصة في تحليله لرواية «البعث» لتولستوي والمنشور ضمن كتاب «الخطاب الروائي» ترجمة وتقديم محمد برادة، وسوزان روبان سليمان في كتابها «رواية الأطروحة» والصادر عن بوف سنة 1983.

– بل ذهب... ذهب كالآخرين و لم يعـــد!» (ص. 34).

وتلك هي أيضا دلالة نهاية الرواية حيث ينسحب السَّارد البطل ومضاعفه محمد النَّفال نحو البحر بهدوء ويأس قائلين:

«وهممت بترك المدينة، فإذا طيف محمد النَّفَّال يتوجَّه نحوي تسبقه ابتسامته العريضة الخبيثة: نركب أحد القطـارات إلى أنفسنا!؟ قلت: وما رأيك في القوارب الصغيرة!؟ قال: كما تشاء! وأمسكت به من ذراعه اليســرى ثم ســرنا نحــو البحر!» (ص. 88).

إن منطــق هــذه النظــرة المتشائمة هــو الإحساس بالعجــز:

«أنا... لاشيء غير متناقضاتي وهذه الحزمة مـــن العجــز بل... هذه إرادتي (...) من أحس ذات يـــوم، في عمــق البحر، أنه يغـــرق... يفهمني!»

وليس هذا العجز سوى فقدان القدرة على امتلاك المعرفة الكلية من حيث هي جزء من الممارسة، وفقدان القدرة على معاناة التعدُّد اللاَّنهـــائي في الوقـــائع والأفكار والمشاعر، وليس شيئا آخر سوى الشعور بأن الذات فقدت كينونتـــها بأن أصبحت محدَّدة من الخارج ومحكومة بقوة تتجاوزها لدرجة أصبح السَّـــارد البطلِ معها يسير وكأن: «هناك قوَة أو ما يشبه القوَة الخفيَة التي تتدخَّل في حياتي وتسيِرها بطريقة تجعل زمامها يفلت من يدي...» (ص. 58).

وليس العجز أخيرا سوى الإحساس بالدُّونية واللاَّجدوى بما أن صـــراع الناس ومحاولاتهم المتكرِّرة من أجل إيقاف الكارثة باءت بالفشل و لم تعد تنتـــج سواه.

وبهذا الشكل يصبح العجز قناعا لتبرير الانفصال عن المجتمع وعن الواقـــع أو هو على حد تعبير السَّارد البطل بمثابة:

«درع واقية ضدَّ الانخراط في أية محاولة ترمي بي في خضـــمّ الحياة أو الحوادث، كما فهمت من طرف أكثرية النـــاس وقتها» (ص. 78)،

وذلك هو ما يفسِّر لنا هذا الشعور الدُّيوم لديه بالنفي والغربة على امتـــداد الرواية تقريبا.

فالعجز في هذه الحالة يوجد موضع وعي من قبل الذات المنتجة للخطاب؛ والتشاؤم المتولِّد عنه يقترن هو الآخر بالوعي فيصبح لذلك تعبيرا عن وجهة نظر وكيفية معيَّنة في تصوُّر العالم وتلقيه. إن التشاؤم بهذا المعنى يمثل إحدى صيغ التعبير عن الإحساس بانعدام الملاءمة لدى المؤلف مع الذّات ومع المحيط من حولها. وإذا كان هذا الإحساس قسما مشتركا بين جل كتّاب الرواية بالمغرب العربي تقريبا، فنكهته الخاصة في «عين الفرس» تأتيه من هذه الظِّلال الصُّوفية والوجودية التي تؤطِّره معرفيا.

فالاستمداد من الصُّوفية والوجودية يتجلى في كون الرواية تقدِّم نفسها بوصفها سعيا من أجل الارتقاء بالإنسان وتأكيد فرديته وقدراته الذاتية على تصحيح صلته بالزمن وتحديد موقعه تجاهه.

وعدا حركة الشَّخصيات ومصائرها وتأمُّلاتها هناك فكرتان رئيسيتان تكشفان عن هذا المسعى: منشأ الأولى صوفي وقوامها إلحاح نصّ «عين الفرس» على إمكانية الاتحاد بين العقل الإنساني والمبدإ الأساسي للوجود. فـ:

> «العقل الذي هو مقياس كل شيء، ليس المقياس الوحيد على كل حال. وإلا هو عقل قسمة بين الناس ليكون كذلك... ما مقياسي أنا... الشعور بالحرارة، بالقوة، بالنشاط. بالقيمة. الشعور الذي أحسّ به يجري في كل ذرة من كياني (...) الشعور الذي يبدو أنه يميزني (...) عن أحقر وأجل حيوان في ذات الوقت» (ص. 53 – 54)؛

وأصل الثانية وجودي وقوامها إلحاح الرواية على القول بأن اللاَّ-عقلي هو مصدر الحكمة القوي بما أنه هو العنصر الذي يسود العالم، وأن المعنى الحقيقي للوجود يتضح للناس في فترات الصدمة والخيبة. ومن الفكرتين معا ينبثق تصوُّر معيَّن للزمن انطلاقا منه تشتغل الرواية وفي سياقه تتحرك الشخصيات وتعرض الوقائع. فالمستقبل هو الزمن الغالب على الرواية. ويتحدد الوجود بوصفه حقلا للممكنات الإنسانية هو موضوع هذا الزمن ومحتواه. أما آلياته الضابطة له والمنظِّمة لإيقاعه فهي التوقع والأسْطَرَة. فالمستقبل ينهض في الرواية باعتباره معادلا للحاضر المنفلت والكابوسي، وللماضي المأساوي والمتتابع الهزائم؛ لذا فالتوقع والأسطرة يؤوَّلان بوصفهما مجهودا للارتقاء، وتغلب على التدهور في

القيم، والفقدان في الإرادة والقدرة، والتمزُّق في الكيان؛ ومن هنا يقع التماثل بين البنية الشكلية ذات المترع العجائبي والمؤسْطَر وبين المحتوى الأكسيولوجي للرواية ذي النظرة المتشائمة. فليس التشاؤم عندئذ سوى الإجابة المعطاة من الذات على ما تعانيه من عجز وما يسيِّج محيطها من إخفاق.

كل ذلك يضفي على رواية «عين الفرس» طابع كونها بحثا عن صورة جديدة للإنسان يسترجع في سياقها كينونته المفتقدة وزمنه المنفلت منه وهويته التي يحمل صورتها في أعماقه.

## الفصـــــل السابـــع:

# الذّاتـــي والصَّـــوغ الحِـــــــوَاري في «دَليل العنفوان»

بين عبد القادر الشاوي[1] والكتابة علاقة اطّراد وتواصل. والمتتبِّع لما تراكـم في سياق هذه العلاقة من عناوين يلاحظ ما تؤشِّر عليه من تنوُّع في المجال، وتقـدُّم في التصوُّر، وتطوُّر في الأبينة والأساليب: فالنقد الأدبي يغتني بالإبداع السـير - ذاتي، والمقال الإيديولوجي يتعمَّد بالتحليل التاريخي والاجتماعي تأليفا وترجمة، والواقعيـة المستنيرة التي تستلهم الشعرية التاريخية، تحل محل الواقعية التبسيطية التي تحتكـم في تقويم الإبداع والنقد على السَّواء إلى الظرف السياسي المباشر. وفي مختلـف هـذه الحالات يظل هناك أفق مشترك ينظم هذا التنوُّع ويضبط هذا الانتقال، إنـه أفـق السؤال النقدي المؤرق: كيف، وهل بإمكاننا أن نستعيد ذواتنا في سـياق واقـع متشابك وهلامي، واقع لا تكاد اليد تلامس بعض أطرافه حتى تذوب بين الأصابع وكأنها الزئبق الطائر أو رغوة البحر المتفتتة أبدا، أو حتى تصاب تلك الأصابع بشواظ من نار موجع وحارق؟.

إنه سؤال الكينونة بدون شك، عندئذ فالاستعادة ليست حنينا إلى إشـراقات طفولية تلوِّن كآبة الحاضر بما في تلك الإشراقات من أحلام ووداعة، الاســـتعادة تحوير جذري لتلك الصُّوَر الوهمية التي ننسجها عن ماضينا وعن ذواتنا، ومن ثمـة فهي إعادة تكوين لهما، ولكن في صلاتها بالآخرين:

> «إنني، لا شيء، ولا أوجد بالمعنى القـوي للكلمـة إذا لم تندرج أيضا كائنات أخرى داخل مجال رؤيتي وفي وصفـة

[1] عبد القادر الشاوي من مواليد اكتوبر 1950 بإقليم شفشاون (المغرب). له مؤلفات في مجـالات السـيرة الذاتية والنقد الأدبي والكتابة التاريخية والإيديولوجية. في الهامش 3 بعض هذه المؤلفات.

الكتابة ونظام الوجود الذي تؤسسه (...) وإذا لم يتقاطع مجرى حياقم بمجرى حياتي من أجل حبك نسيج واحد»[2].

وفي مؤلَّفات الشاوي من التجلّيات ما يؤكّد الحضور القوي لسؤال الكينونة هذا: إدراك الذات عبر إدراك تقاطعها بالآخرين. وفي المَحاور التالية والتي هي مَدار تآليفه ما يُبرز ذلك:

* الوقوف على خصوبة مرحلة فكرية كان لها شأنها في صياغة «الوجدان الوطني».

* تقصِّي التجربة السياسية والمذهبية لحزب وطني على امتداد ثلاثين سنة من نشاطه، أو لحركة اليسار الجديد بالمغرب، أو للحركة السَّلفيَّة.

* البحث في نمط العلائق التي ينسجها الإبداع القصصي بالمغرب مع مرجعه، سواء أكان هذا المرجع هو الواقع بتناقضاته وتشعُّباته، أو كان هو الذات المبدعة بموقِعَيْها الاجتماعي والرّمزي.

* الكتابة عن الذات والتقاط بعض مفاصلها التكوينية وتحوُّلاتها المباغتة التي انتهت بها إلى أن تلتذَّ بأوهام الكتابة وأن تعاني من آلام الأسْر.

وخلف كل محور توجد أطروحة يضيئها مؤلَّفٌ أو أكثر[3]. وهكذا فالسلفية الجديدة هي المعبِّر الواضح على المستوى الفكري والسياسي عن الحركة الوطنية في قيادتها لحركة الإصلاحات ومقاومة الاستعمار إبان الحماية وإلى حدود الستينيات، ومفاهيم الأمة والطبقة والتحالف الطبقي هي التي تعيِّن الحقب الأساسية في التجربة السياسية لحزب الاستقلال في الفترة الممتدة من 1944 إلى 1974، والواقعية في الأدب والفن باعتبارها اختيارا أدبيا - ديمقراطيا بعد 1960 وبوصفها بنية التناقض والتغيير، كانت هي الجواب التقدُّمي على سيادة الثقافة

---

[2] ادموند عمران المليح: «حياة حكاية لا حكاية حياة، ملاحظات حول السِّيرة الذاتية» تعريب محمد برادة، ضمن كتاب: الرواية المغربية بين السِّيرة الذاتية واستيحاء الواقع، مؤلف جماعي، منشورات جريدة «الاتحاد الاشتراكي»، دار النشر المغربية، 1985، ص. 7.

[3] «السلفية والوطنية» (1985) بالنسبة للمحور الأول، «حزب الاستقلال من 1944 - 1974» [illegible] اليسار في المغرب. 1970-1974، تجربة الحلم والغُبار» (1992)، بالنسبة للثاني، «سلطة [illegible] النص العضوي» (1982) بالنسبة للثالث، «كان وأخواتها» (1986)، «دليل [illegible] بالنسبة للرابع.

الرجعية، والتغيُّر بالتَّكدُّر المباغت والمصحوب بالتكدر في مستوى الذات، هو ما يبرِّر «الاستعادة السائبة لما في البدن من شروخ وأوار [إشباعا] لما يستعر فيه من خيلاء وحكي» بحثا عن إمساك ممكن بمجرى الحياة.

تلك إجمالا هي مدارات الكتابة فيما ألَّفه الشَّاوي إلى الآن. وما يجمع شتاتها ويوحدها في إطار السؤال أعلاه عنصران متضافران: *التأريخ* لما هو مؤثر ويوجد قيد التحوُّل، وإقامة *المسافة* الضرورية بين الوقائع المعيشة وبين الصُّوَر المستحضرة عنها، فالعنصر الأول يتيح تحليل إواليات التأثير والتحوُّل وإبراز مدارهما، فيما يتيح العنصر الثاني الرؤية النقدية للحاضر والماضي، فالإنسان مثلما يقول كارل كوسك:

> «لا يمكنه أن يدرك سياق الموقع إلا عندما يقصي تأثيرات هذا السياق ويعزلها ويمنحها استقلالا ذاتيا نسبيا»[4].

ضمن هذا المتن المركَّب أين ينصهر الإيديولوجي والتاريخي، النقدي والإبداعي، الفردي والجماعي، يندرج إذن كتاب «دليل العنفوان»[5]. ومنه يستمِدُّ جزءا من قيمته الفكرية والأدبية، وبعضا من مكوِّنات عالمه الخاص، فالكتب شأنها شأن كل الكائنات إنما تولد في الأصل من جنسها أي من كتب أخرى سابقة عليها، تحاورها فتتمِّمُها وتغنيها، أو تقف على النقيض منها فتتجاوزها، وفي سياق هذا الحوار ينهض العالم المحيط بالكاتب وبالمؤلف بوصفه المعطى الآخر لتحديد تلك المكانة وتعيينها، وذلك لأن الموقع الذي منه تتمُّ الكتابة إنما يتحدَّد في ظلِّ نوع العلاقة بذلك العالم. لأن الدلالة الأكسيولوجية والرَّمزية للأعمال السَّردية «تكمن في كونها تشتنّد على وجود علاقة بين الإجراء النصِّي وبين الموقع الاجتماعي والمعرفي لمؤلفه»[6].

إن الفرضية التي تسعفنا قراءة «دليل العنفوان» بالبرهنة عليها نوجزها كالتالي: الكتاب إنجاز أدبي متميِّز وإضافة نوعية لعالم الكتابة عن الذات، هذا

---

[4] كارل كوسك: جدلية الملموس، ماسبرو، 1970، ص. 39. نقلا عن فلاديمير كريزنسكي: ملاقي العلامات، مقالات في الرواية الحديثة، موطون، 1981، ص. 17.

[5] عبد القادر الشاوي: «دليل العنفوان»، نشر الفنك، الدار البيضاء نونبر 1989. وعلى هذه الطبعة تتم الإحالة داخل المتن بتعيين رقم الصفحة داخل قوسين.

[6] فلاديمير كريزنسكي: «ملاقي العلامات، مقالات في الرواية الحديثة» موطون 1981، ص. 7 و14.

الإنجاز مثلما يمسُّ الأبنية الأدبية المحض شكلية، يمسُّ وبالقدر ذاته الكيفية التي نعيد بها تقويم ما نتوهَّم أنه ماضينا الخاص ومكنون ذاكرتنا المتَّقدة، وبين هذا وذلك يبدو الاشتغال على اللغة من بين أهم مقوِّمات هذا الإنجاز. فما هي التحققات النَّصيَّة لهذا الافتراض؟.

«دليل العنفوان» نصّ سير – ذاتي، شخصية السَّارد فيه تتماهى كلِّية مع شخص المؤلف، وضمير المتكلِّم إذ يهيمن في تصريف الكلام وتوجيهه فليفصح عن ذلك، حتى عندما يكون الآخرون هم مصدر التلفظ يظل السَّارد/المؤلف في موقع ~~البؤرة: إليه يوجَّه الكلام~~، وبسببه وعنه يقال، هو ذات الكلام وموضوعه في آن واحد، وهو من يقوم في البدء والمنتهى بوظيفتي التنظيم والتأويل. فالكتابة هنا تتَّخِذ من الذات نقطة ارتكاز لها، ومن التأريخ للأنا قصدا واعيا. على أن التأريخ يحيل في هذا السياق على معنيين متضافرين: معنى إعادة صياغة إحدى أهم لحظات الانعطاف في كيان الأنا ووجوده، ومعنى تحرير الذات من أوهام تلك اللحظة ومختلف ترسُّباتها في الذّاكرة وفي غيرها من وسائل الإدراك. لذا فمشروع الكتابة في «دليل العنفوان» ينطلق من أن الكاتب يدرك حاضره متى وأين يكتب بوصفه حياة دالّة وبوصفه تاريخا، ويدرك ماضيه أي موضوع الكتابة بوصفه ما قبل تاريخ الحاضر[7]، وهو ما يعني بالتعبير الفلسفي تحوُّل الأنا من وضع الموجود إلى وضع المتكلِّم. والذّات إذ تضع ما قبل تاريخها تحت معيار النقد والمكاشفة والانتقاء، إنما تصوغ أدبيا تحرُّرها من ماضيها بحثا عن كينونة غادية وفي حالة صيرورة. ذلك ما تصوِّره تفاصيل النص والتواءاته، ويوجزه إلى هذا الحد أو ذلك هذا المقطع:

> «أقول ما سوف يضعني تحت مجهر آخر بهذه الذّات الغامضة كلها، ما كان لها، وما سوف أضبطه عليها، ما في التصوُّر ولم يكن، أو ما في الكينونة ولا قدرة لي على تصويره (...) لقد ضاق صدري، ولم تفض نفسي؛ ازدحمت الوقائع في ذاكرتي ولم تتنفس لغتي، وإن هي إلا اللغة اللاغية. وليس لي عليها حقّ، وليس لها عليّ بلاغة،

---

[7] ... جورج لوكاتش أن أوضح أهمية مثل هذا الإدراك بالنسبة لظهور الرواية التاريخية والواقعية في ق ... ... والتر سكوت وتولستوي، وذلك في سياق مناقشته للتعالقات بين المضمون ... الشكل الأدبي وبين الشخصية الأدبية والعملية الاجتماعية.

> وكان يجب أن أكتب شيئا فخرج هذا الشيء في سطور فاحمة، مسنونا حادا في طور، رخوا لزجا هلاميا في طور آخر. أوحيت بالواقع المكين ولكنني كشأن كل كاتب، رددت عليك تداعيات مبتذلة. طفولة فيها من اعتياد الأيام جريانها السائل، وشباب دون حدّ الشباب المنطلق»(ص. 74).

إن الشكل السير – ذاتي يبدو مع ذلك مرنا من حيث موضوع الكتابة ومادتها، وليست عبارة «وأوحيت بالواقع المكين» سوى واحدة من القرائن الدّالّة على أن «دليل العنفوان» سيرة ذاتية تستوعب في تأريخها للأنا الخاص والفردي ما يتّصل بالتاريخ العام حيث تتفاعل شخصية عبد القادر الشاوي المؤلِّف. فلا نواجه في النّصّ قصّة مشروع كاتب هو الآن كاتب بالفعل له موقعه الرمزي المتميِّز فقط، بل نواجه إلى جانب ذلك ومن خلاله قصّة مشروع تخلق تاريخي، وإرهاص ولادة عنيفة لحقبة زمنية مُحدَّدَة من تاريخ المغرب الحديث[8]: فوراء الوقائع المستعادة، والشخصيات المتخيَّلَة والواقعية، ترتسم ظلال هذا المشروع الذي هو الآن في حالة إخفاق وإعاقة. وليس الحديث عن فلسطين، والمناقشات بصدد قضايا الثورة والتحرُّر، والاتحاد الوطني لطلبة المغرب، والبيروقراطية النَّقابية، وظواهر الجمود. والتباين بين المُثل والواقع، وانكسار الشخصيات وهي في عزّ البحث عن الكيان، بل وليست نبرتا اليأس والباروديا اللتان تجعلان من هذا «التاريخ» تنقي به الذاكرة «كحالة رجْع الصَّدى» (ص. 100)، ليس كل ذلك سوى مفاتيح تمكّن من قراءة التخلق التاريخي المتعثر:

[8] يتعلق الأمر إجمالا بمرحلة نهاية الستينيات والسبعينيات. فقد تميَّزت هذه الفترة بتصاعد المدّ النضالي الجماهيري بشكل كان المجتمع المغربي يبدو معه كما لو أن لحظة التغيير الأساسي قاب قوسين أو أدنى من الإنجاز: ففضلا عن انفجار التناقضات في صلب السلطة القائمة، عرفت الحركة السياسية والنقابية بتأثير من هذه الأوضاع، وبتأثير من هزيمة 1967، وما كانت تعيشه الشبيبة على الصعيد العالمي من تمرّد وثورة في أكثر من منطقة في العالم، أقول شهدت تصاعدا في أساليب النضال وقوته. مدشّنة بذلك منعطفا جديدا في مجال الصراع الطبقي والسياسي بمغرب السبعينيات؛ ومن بين إفرازات هذه المرحلة ظهور حركة اليسار الجديد بفصائلها المختلفة وما كان لها من امتداد نضالي في صفوف الشبيبة الجامعية والمدرسية وبعض المثقفين والقطاع العمالي إلى حدٍّ ما. غير أن عدَّة عوامل حوّلت هذا المدّ من الفورة والتأثير إلى الاختناق بعد الانحسار تدريجيا داخل أسوار الجامعة. ولم يكن القمع السلطوي الشرس سوى أحد عوامل ذلك الانكسار. تلك بعض الظلال من قصّة مشروع التخلق التاريخي المجْهَض.

«إن هي إلا لحظات هاربة. هاربة وموجعة وقديمة وعمومية، فلماذا تعود هكذا، بعد الواقعة العظمى في 1974 [9]. والسَّارد الآن في الزنزانة؟ (...) وما زلت أبحث في الذكريات عن الوجوه القديمة، ما صار منها في غابر النسيان، وما صار منها يتبدّد في الكينونة الحاضرة. تعود بي إلى ماض ما أو حاضر ما. إلى ذاتي تعود بي قبل أن يصيبني مسّ من تحوُّل مباغت أذهب عني الضَّياع وذهب أصلا بالصَّمت البارد الذي ترعرعت فيه» (ص. 131).

إن مرونة هذا الشكل تنسحب على الميثاق السير – ذاتي نفسه، لما يطبع الكتابة عن الذات من تخييل يضفي على «دليل العنفوان» طابعا نصيًا هو إلى السَّرد الروائي أقرب منه إلى السَّرد الأوتوبيوغرافي. فالكتابة بقدر ما تستهدف بناء حقائق، بقدر ما تسعى إلى بناء تخييلات، من خلالها تلتقط ظلال الواقع وصوره ووشومه، وبتعبير المؤلّف تسعى إلى أن تقول:

«شيئا من الحقيقة، وبعضا من الخيال، وأقلّ القليل من الذكريات التامَّة» (ص. 74).

يتحقق طابع التخيل بالتحويرات التي تصيب الأحداث الواقعية فتجردها من مضمونها الواضح وتضفي عليها بعض الالتباس والتداخل أحيانا، وقدرا من التبعيد والاستغراق في الماضي أحيانا أخرى. أما الشخصيات ذات الحضور المتبادل والقريبي مع السارد/المؤلف فجعلها شخصيات متخيلة بحكم ما لحق أسماءها من تغيير وتحريف، وما لحق أدوارها من تشكيك، وما أصاب مصائرها من تلاش وغياب. يضاف إلى ذلك أن السارد/المؤلف يشير أكثر من مرة إلى هذا الطابع المزدوج للشخصية:

«وأجزم الآن أن ذلك كان هو الجانب ***الواقعي*** بعد ***الروائي*** في شخصيته» (ص. 99) [10].

---

[9] «الواقعة العظمى في 1974» عبارة تحيل في كتابات عبد القادر الشاوي على سنة اعتقاله والعديد من [illegible] في صفوف حركة اليسار الجديد.

[10] يتعلق الأمر بـ محمد الرطوبي الشخصية الملتبسة التي يتداخل فيها الواقعي بالمتخيَّل، وتكشف عن جانب من [illegible] التي تتحكم في بنائها ووظيفتها داخل السَّرد.

إن إضفاء طابع التخييل على الشخصيات والوقائع والتجربة، والتلاعـــب القصدي بتأرجحها الفني بين الواقعي والخيالي، الحقيقي والمختلق مكن الكاتب مـن حرية أوسع مما تتيحه السيرة الذاتية المقيدة بالفضاء المعيش. هذه الحرية إذ تتيح تنويعـا في المحاور، وتكثيرا في الصور التي تقدم في إطارها الشخصية أو الواقعة أو التجربـــة، والتباسا في الرؤية، فلأن ذلك هو ما يسعف بشكل وجيه على مقاربة واقع معقـــد ومتشابك، وذات في حالة نمو وتحول متسارعين.

والظاهرة اللافتة للنظر في سياق هذا الانزياح لـــ «دليل العنفوان» عن الميثاق السير- ذاتي المألوف هي المتصلة ببنية السرد وبخصائص لغة الخطاب فيه: فـــالنص يخرق الدقة الكرونولوجية المفترضة في أي سيرة ذاتية، ويكسر خطية الزمـــن تبعـــا لذلك. هذا النص ينبني على خطين حدثيين متمايزين بينهما تقـــابل في مســـتوى السطح وتلاحم أو تقاطع في مستوى الدلالة، يتخذ أحدهما من تطوان فضاء لـــه، فيما يتخذ الثاني من الرباط هذا الفضاء، وبينهما يدرج السارد/المؤلف عدة فضاءات صغرى بوصفها جزءا من طفولته أو شبابه.

هكذا تطالعنا مشاهد عن قريتي «بياضة» بنواحي فاس و«السكان» حيـــث مزار الصوفي عبد السلام بن مشيش بنواحي العرائش، وعن مدن شفشاون وطنجة وسبتة وطرابلس. وبالرغم من أهمية هذه الأماكن ودورها الوظيفي، فما يســـترعي انتباهنا مبنى ومعنى هو ما يتصل منها بحياة الطفولة «وتفاصيلها العزيزة» (ص. 77)؛ أي بـــ «بياضة والسكان». إنهما فضاءان طفوليان تتم اســـتعادتهما بمـــا يتسم الأسلوب الطقوسي ذا النفحة الأسطورية إلى حد ما. أسلوب يعيدنا إلى نمط قصص الرحالة تحفزهم رغبة في ارتياد المجهول، أو الاستمتاع بما تأتي به الرحلة من غريب المشاهد وطرائفها:

«نحن في فصل [illegible] لا [illegible] عن [illegible] وأنا الواهم مثله لأني كنت في [illegible] بالكشف عـــن المجهول. [illegible] معنا. رقيقة مع نفســـها، لا [illegible] وتحمل الدهشة على الجبين [illegible] الباحث المخبول، كما قـــالت، زوجها» (ص. [illegible]).

وبتقابل مع هذه الرِّحلة بحثا عن الأصل وعودة إلى الجذور، تنهض رحلة أخرى تأصيلا لعادة التبرُّك السنوي بزيارة قبر ذلك الولي الصوفي الغريب (ص. 111)، والسَّرد هنا مُحَفَّز بما يشبه الرغبة في وصف ما يعترض الرِّحلة من مشاهد وأودية وعادات، وما يشغل النفس من هواجس واستيهامات:

> «ما أن تجاوزنا [وادي] (السِّي فِلاَّوْ) حتى انحرف بنا السِّي محمد النابة نحو طريق جانبي يخترق في التواء بعض الأغراس هناك. ثم بدأنا نصعد الرابية إلى جوار منازل مسقوفة بالخشخاش، فيما كانت بعض الكلاب الهائمة تنبح، وقرب المسجد البرِّي تماما أشار علينا السِّي محمد بالجلوس لكي يؤدي قبل طلوع الشمس، في خشوع، ركعتين مباركتين. ولما انتهى من الواجب الإلهي الحقّ استأنفنا السير، كما انطلقنا من شفشاون قبل ذلك بحوالي الساعة، في موكب غريب (...) رجل تجاوز الخمسين بقليل يقود الموكب كدليل درب (...)، امرأتان في مثل سنِّه تقريبا (...)، أربع فتياتَ طيبات حالمات بلغن بالتدريج والصيانة سن الرشد أو فاض عنهن البلوغ، وأنا في مجرى الزَّمن أخوض، أهَيِّأ لحلم الشباب، يفور مني الجسد بالأمنيات العذاب والرَّغبات الجامحة» (ص. 113/114).

إن إدراج هذه الفضاءات الصغرى يحقِّق تنويعا أسلوبيا بارزا، ويحدُّ من انغلاق الفضاء وتمركزه، ويضفي عليه طابع التنوُّع والانفتاح زمانا ومكانا ومعنى. فالانتقال أثناء الاسترجاع من فضاء إلى آخر، مع ما يستتبع ذلك من تغيُّر في وجهة النظر، جعل من *التداخل* إوالية مهيمنة في تقديم الأزمنة والوقائع والشخصيات، وجاء السَّرد بعد ذلك مقطعا متكسِّرا. إن التقطُّع في السَّرد ينشأ عن الاسترجاعات الاستيهامية والحدثية، وعن تمدُّد الحلم ليمتزج بالواقع، وعن هذا الذهاب والإياب للسَّارد بين طفولته وشبابه، بين صمته التلقائي وانتمائه للتبعية والتقليد، بين الأب القاسي الولوع، ربما بالهجرة والترحال، والأمّ التي لم تعد تضوِّن

«إلا في السنوات الأخيرة عندما تشد رحالها إلى **هنـــا**[11]، لكي تشعرني في كثير من الزيارات بـــأنني ذلـــك الولـــد المعهود، لم يغيِّره زمن ولا هدَّه تعب السنوات» (ص. 9).

إن وضع السَّارد/المؤلف بين هذه التقابلات يشبه وضع الواقف بين مرايـا متناظرة يرى نفسه من خلالها في الآن نفسه دفعة واحدة ومن جهاتها الأربع: من الأمام والخلف ومن اليمين واليسار. وعدا ذات السَّارد بوصفها الشَّخصية الـــتي تحقِّق التلاحم والوحدة للنص، فالمقطع النَّصِّي الذي يختم قسمي الكتاب يقـــوم بمثابة مُؤشِّر على التقاطع في مستوى الدلالة: فسرد الوقائع ووصف الشخصيات وتقديم التجربة في القسم الأول المعنون بـــ «الخضوع». ينتهي بنفس ما ينتهي بـــه نقد الخطاب ونقد الذات في القسم الثاني المعنون بـــ «الشغور والتأثيم»، ففيهما معا نبرة يأس عندها يقف الكلام، وتتغذى من استيحاء بروديي من الذات، وممـــا يُسيِّجُها من وهم الانفكاك من الماضي:

«وإذ تحاول أن تجعل الماضي منصتا وقلبا يتحداك وينقلب ضدَّك. سيرورة عادية تستتر في ثنايا اللغة المتداولـــة، (...) والماضي الآن كله نفايات. مرتقعة من غفلتك وما تـــأخَّر، ما تواتر وغبر. ما انتفى وتجرى. مزق تترامى في مـــهب الرِّيح يا أيها المدثر. قم. مررت تعثر في الماضي. إن المـاضي أمامك وخلفك وفي أخدود من حلايا هجع كأنما دوختـــه شمس أبدية. ولست أبدا إلا في الصفوة المنتقـــاة» (ص. 69 و133).

إن التقطيع النَّصِّي لـــ «دليل العنفوان» والكيفية التي يتمُّ بها الترقيم، بـالعدِّ التصاعدي في القسم الأول (1 – 3 – 5 – 7 – 10... ...42) وبالعدِّ التنـــازلي في القسم الثاني (21 – 19 – 17 – 14 – 11... ...1) يتيح إمكانيـــة قـــراءة الكتاب في اتجاهين من اليمين إلى اليسار أو العكس. وهو ما ينتهك ضمنيا فكرة – النهاية في نصوص التَّخييل، ويؤكد ما أسميناه سابقا بالوعي بالماضي بما هو مـــا قبل تاريخ الحاضر: فالكِتاب مثلما هو واضح يستوحي في ترقيمه وعدِّه طريقـــة التَّقويم في التاريخ الكوني التي تجعل من ميلاد المسيح بداية للعدِّ التصاعدي وإنهـــاء

[11] يقصد السجن المركزي بمدينة القنيطرة بالمغرب. وهو «الفضاء» الذي أُلِّفَ فيه عبد القادر الشـــاوي «دليل العنفوان» ودفعه إلى الطبع قبيل الإفراج عنه في ماي 1989.

للعدِّ التنازلي لا موازيا له، لأن التوازي يفترض وجود تقابل مستديم. وذلك هـــو الشأن في «دليل العنفوان» فحاضر الكتابة بما هو تاريخ يضع حدّا لجانب مـــن ماضي الكاتب بما هو ما قبل تاريخ هذا الحاضر.

وتتميَّز لغة الخطاب بمنحى شعري ونقدي ساخر، يبتعد في الغالب عـــن الإخبار ويتجه نحو التصوير والإيحاء، فتتقلص بذلك الوظيفة المرجعية للغـــة. إن الكلمة المهيمنة في الخطاب بحكم بنيته الشكلية هي الكلمة الأحاديـــة الملفـــوظ والاتِّجاه، إذ ليس في الكتاب من الحوار المتبادل بشكل مباشر سوى مقاطع جـدّ قليلة، وليس فيه أيضا حضور لصوت آخر غير صوت السَّـــارد/المؤلـــف، إذا استثنينا مصطفى الإدريسي الذي يحضر صوته عبر رسائله الثلاث التي بعث بهـــا إلى السَّارد من خارج المغرب، يبث فيها آراءه ومشاعره ومشاهداته. وبالرغم من ذلك فالكلمة الأحادية الاتِّجاه تستطيع أن تتحوَّل ضمنيا إلى كلمـــــة متنوِّعـــة حسب تعبير باختين. وهنا بالذات حيث تكمن جوانب أخرى مـــن التحـــوُّل والفرادة في «دليل العنفوان»:

**1** – هناك الكلمة التي تستوحي معجمها من السِّجلّ الـــذَّاتي، سِـــجلّ البوح والاستيهام والاعتراف، والمشاكسة كذلك؛ فمن خلال هذا المعجم تنغمر الذات في ماضيها المشروخ وفي أحلامها، أي فيما تريد أن تكون لا فيما هـــي. الكلمة هنا تتَّسم بالتوتُّر وبكونها صدى للرَّغبة الموؤودة وللأحلام المنكسرة:

> «أحاول أن أكون الآن في تلك الغرفة بالذات من شـــارع (لبنان). أستعيد صورتها الملوَّنة، فأجعل يدي في صدرهـــا وهي تدفعني عنها، أجرُّها ولكنها تتمنع، أهمس لها بشـــيء ولكنها تردد: لا.. لا.. أمِّي. أقول لهـــا: ولـــو.. تهـــرب كالطريدة ويشدُّني إلى المكان خوفي. اللعبة تتكـــرَّر (...) سوف أجعلها، ابنة عمّي، ملاذ شهوتي، دانيـــة ولكنـــها مُتمنِّعَة. ناضجة ولكنها مصمِّمَة على العناد الرَّخـــو، لهـــا جسدها النَّابض ولكنها لا تشعر بجسدي الفائر، أخطط في الليل للمخاطرة فتنفضح أسراري قبل المغامرة» (ص. 80).

[illegible] المشهد، ويتَّسع مجال الحديث عمَّا له صلـــة بـــ«الممنـــوع»، [illegible] هكذا بلون بياضات تذكر.

2 – [illegible] والصَّريح بغاية الاستضحاك والمؤاخذة:

«ومن المصادفات التي عزّزت هذا الدَّور أن قـــامت وزارة التعليم بتعميم الصَّلاة في المدارس والثانويّـــاتٍ فـــأصبحت إجبارية، أو هكذا أريد لها أن تكون على كل منتســـب. وكانت تقام الصَّلـــوات وقـــت العصـــر، في الممـــرّات والسَّاحات المحاذية للأقسام، فازدهر عـــهد مـــن الرِّيـــاء والنِّفاق. فكنتَ لا ترى إلا المتزلفين من التلاميـــذ وقـــد تسابقوا إلى الصُّفوف الأولى، خاشعين إلى الأساتذة بمـــا ملكت أيمانهم من الخداع» (ص. 37).

فالاستعمال المحرَّف لعبارات «تسابقوا... خاشعين... بما ملكت أيمـانهم» في سيـــاق يحيـــل على الخداع بدل الصدق له غاية بلاغية هـــي الاســـتهزاء. نفس الغايـــة تكمن وراء إسباغ صفات على شخص تصنَّع وجه قائد همام:

«قدَّمه لي (خليل الريحي) فقلت له: تشرَّفنا! ولا أذكـــر الآن إلا أننا انتقلنا بعد ذلك إلى مقـــهى (الـــوزاني)... في جماعة من الذكور الصحيحين. وكان القائد الهمام إياه وراءنـــا في صحبة فتاة. خمنت هكذا مع نفسي أنها قـــد تكـــون صديقة يومه» (ص. 79).

فصفة القائد الهمام لا تتناسب في شيء مع «شخص» هكذا بالتنكـــير، ولا هي تتناسب مع فعل تَصنُّع. ومن المألوف أن موقع القائد يكون في المقدِّمَة لا في المؤخِّرَة. فمستويات التقلب هذه في درجة الكلمات وأدوارها تنجز موقفـــا تهكُّميا واضحا.

**ب** – التهكُّم غير المباشر من خلال تصنيع أسلوب المفارقة في تقـــديم الموقف أو الشَّخصية، وما يكتنفهم من تناقضات أبرزها الانفصال عن الواقـــع الحيّ والمعيش، والاحتماء بالجاهز من المشاعر والأفكار. ففي ســـياق هـــذا الأسلوب يعمد السَّارد/المؤلِّف إلى تضخيم الشـــخصية ودورهـــا إلى درجـــة الامتلاء، قبل أن يلقي بعبارة موجزة وحادّة، تنسف الصـــورة الـــتي تمّ تقـــديم الشَّخصية في إطارها من الأساس، وتجعل من الموقف المقترن بها مجرَّد وهم، مـــا أن يصل السَّارد/المؤلِّف به إلى الذروة حتى يعود بالشَّخصية إلى قساوة الواقع بعد أن شارفت حلم الثورة التي لم تنطلق:

«ومن مصادفات هذه الفترة أني تعرَّفت في (تطـــوان)، في ظروف أذكرها الآن، على شاعر مغربي كانت شهرته قـــد

طبَّقَت الآفاق، لا لأنه يكتب بالفرنسية فقط، أو لأنه يكتب بهذه الفرنسية ما يفجّر إعرابها المقدَّس – كما كان يقال عنه –، بل لأنه كان يُصدر مجلة قيل عنها إنها تعمل بالطليعة مذهبا واختيارا. (...) ثم قرأت عن التحالف وشكل التنظيم، عن المهمّة والشّعار، عن الثورة والانتصار. رأيت السلطة تزحف بجيشها على الحشود الهائجة فتتهاوى تحت الأقدام الزّاحفة «كنمِر من ورق». رأيتُ الرباط عاصمة أخرى، والدار البيضاء قلعة أخرى، وسهول الشاوية وقد تعاون المشاعيون على فلاحتها، بساطا أسطوريا يخضرّ في الربيع ويصفرّ في الصيف ويتلوّن في باقي الفصول بألوان الغد والحياة الموعودة (...) فتوجّهتُ في رحلة حالمة، نحو البحر تحفّ بي الخطوات المندفعة والتصفيقات الرّاعدة، حتى دخلت على الشاعر المفرنس إياه وهو ينشد في جلجلة:
"السيف على الرَّقَبة. غنِّ يَاأمّ كُلثوم لهذيان الشُّعوب العربية"، (...) أشياء أخرى كانت تُقال عن النَظام والعالم، ***ولكن كيف أتذكر وقائع ثورة لم تنطلق؟*** » (120–123).

إن العبارة الأخيرة (والتشديد من عندنا) تكشف من خلال إيجازها البليغ، وتركيبها الإنشائي على وجه الإنكار، وحرف الابتداء والاستدراك الذي يتصدرها وهي 'الخاتمة لمقطع نصّي بتمامه والممتد من ص. 118 إلى ص. 123، هذه العبارة تكشف عن سخرية الموقف ابتداء وانتهاء، وما الاستدراك سوى رفع توهُّم حَصَل من كلام سابق.

3 – إدراج خطاب الغير باعتماد أسلوب الرسائل. فالشكل الترسُّلي يمتاز بقدرته على تصوير الإحساس القوي بالطرف المقابل في الحوار أي بمن تتوجّه إليه الرسالة، شأنها في ذلك شأن الردود في الحوار. ما يميز الكلمة في هذا الخطاب هو الإيجاز والازدواج في مستوى التركيب، وحضور نبرة المتكلّم في مستوى التعبير: فالكتابة تتمّ من موقع الإحساس بالمشترك من الذكريات بين المرسِل والمرسَل إليه، وهو ما يضاعف لدى الأوّل الشعور بالغربة:

«أتذكّركم جميعا وأشعر في هذه الديار، وأنا بعد في بداية الرِّحلة، بوحشة عظيمة، فقد غنمنا من تلك الأيام الطيبة برفقتكم، ما يؤجّج الآن في صدري حرارة الفراق» (ص. 45، من الرسالة الأولى)»... فليس أقسى على النّفس من

هذا الشُّعور المذعور بالوحدة كلما استذكرت أيامنا، ومـــن يدري فقد نلتقي مرة أخرى لنشـــــرد معـــا في شـــعاب الذكريات» (من الرسالة الثانية، ص. 57).

إن تضافر هذه العناصر الأسلوبية في «دليل العنفوان» يضفي على الكلمـة طابع التنوُّع، ويقربها نسبيا من الصوغ الحواري بفعل ما تسبغه هذه الأســاليب على النصِّ من ميزة جدالية خفية، تجعل من الغير أو من صورته على الأقـلّ ذا أو ذات حضور قوي داخَل السِّيرة الذاتية. فحياة المؤلِّف بدون الآخرين، لن تكـون ناقصة في محتواها فقط، ولكنها ستكون مبعثرة من الدَّاخل ومُعرَّاة من القيم الـتي تضمن لها وحدها البيوغرافية[12]. أليس لنا بعد ذلك أن نستنتج: إن الكتابة عـــن عَلاّل الفاسي وحزب الاستقلال[13] تمثل تعميقا للحوار البدئي وتطويرا له، ذلـــك الحوار الذي تشخِّصُه الرسائل المتبادلة بين مصطفى الإدريسي والسَّارد/المؤلِّف؟، أليس لنا أيضا أن نستنتج أن الكتابة عن الذات هي من بعض الوجوه ثمرة ذلـــك اللقاء البدئي بين السَّارد/المؤلف وبين التهامي الوزاني؟ فقبل «دليـــل العنفـــوان» بسنوات وقبيل «كان وأخواتها» أو بترافق مع كتابته ألَّف عبد القادر الشـــاوي عن الزَّاوية للتهامي الوزاني بحثا جامعيا متميِّزا ومُؤذنا بتحوُّل جذري في الدِّراسـة والنقد الأدبيين لدى المؤلِّف[14].

إن الكتابة عن الذَّات بالمغرب تندرج ضمن تقعيد أدبي له تاريخه الخـــاص بالرغم من قِلَّة نصوص هذا الجنس الأدبي. فبين 1942 تاريخ صدور «الزَّاويـــة» و1989 تاريخ صدور «دليل العنفوان» تحوَّلت صُوَر الواقع وإوالياته، وتغـــيَّرت الحساسية الأدبية، وتناسلت النُّصوص والوقائع. وإجمالا يمكن القول، إن السِّـــيرة

[12] ميخائيل باختين، *جمالية الإبداع اللفظي*، غاليمار، 1984. ص. 161. وواضح من سياق العرض أن الإطار النظري لمفهوم «خطاب الغير» هو أعمال باختين.

[13] – أفكر في كتابي الشاوي:

أ – *السلفية والوطنية*، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1985.

ب – *حزب الاستقلال (1944 – 1974)*.

[14] البحث بعنوان: «*الذات والسيرة: "الزاوية"/الكتابة والتصوف*». انتهى المؤلف من كتابته في أبريل 1983، وتقدَّم به لنيل الإجازة في الأدب العربي من كلية الآداب بالرباط، وأصدره في كتاب بعنـــوان: «الذات والسيرة»، منشورات الموجة، الرباط، 1996.

الذَّاتية مرَّت في سياق تطوُّرها قبل هذا النَّص الأخير بثلاث لحظــات أساســية ومتمايزة:

**1** – لحظة «الزَّاوية» للتهامي الوزاني[15]. وفيها تأخذ مُوَاجهةُ الواقع طابعــا هروبيا، إذ يخرج السَّارد/المؤلِّف من الواقع بفضائه الرَّحب ليندمــج في الزَّاويــة بفضائها المحدود والمغلق، الزاوية بوصفها الواقع النقيض. ومنطلق الكتابـــة هـــو الشعور بالتَّغيُّر المصحوب بالأزمة، أزمة الاختيار بين ما يستجيب لقيم الأشراف ومكانتهم، وبين ما تستلزمه تحوُّلات المجتمع من تبدُّل في القيم والعلائق. والمحفــز على الاسترجاع هو تماثل الحاضر بالماضي.

**2** – لحظة «في الطُّفولة» لــ عبد المجيد بنجلون[16]. وفيها يصبح الموقــف تعبيرا عن الدَّهشة أمام الواقع، وهو ما يبرِّر نبرة الحنين الرُّومانسي إلى الحضـــارة والتلقائية، وإلى الثقافة والطبيعة معا، ومنطلق الكتابة هوالإحســـاس بالتنـــاقض وبالمفارقة، والمحفز على الاسترجاع هو التفكير بالمثال[17].

**3** – لحظة «الخبز الحافي» لمحمد شكري[18]. وفيها تمرُّد واضـــح علـــى أخلاقيات المجتمع وما فيه من قيم زائفة، وتمرُّد على الواقع بالتركيز على خـــرق قيمة الجنس بوصفها شيئا مقدَّسا لا يُتَحَدَّث عنه إلا بشكل ملتو. منطلق الكتابة هنا هو البحث عن ردّ الاعتبار للمُهَمَّشين، ومقاومة الدُّونية والتَّغييب المفروضَيْـن عليهم.

فبالمقارنة مع هذه اللحظات تأخذ «دليل العنفوان» موقعها الخاص: فبـدل الاستعادة السلبية للماضي فيما يشبه نزعة عزاء، لا تقل كآبة عن بؤس الحـــاضر ذاته، تنبني الكتابة في هذه السِّيرة على الاستعادة الحوارية والنقدية؛ فذات المؤلــف ومحيطها وذاكرتهما، كلُّها توضع تحت المجهر في سياق قالب أدبي تخييلي، بلغـــة

[15] التهامي الوزاني (1905 – 1972): «الزاوية» (سيرة ذاتية)، مطبعة الريف، تطوان، المغرب، 1942.

[16] عبد المجيد بنجلون (1910 – 1981): «في الطفولة» (سيرة ذاتية)، مطبعة الأندلس، الدار البيضــاء، المغرب 1957.

[17] الكاتب يرصد طفولته عبر أحداث اجتماعية وسياسية ومن خلال المقارنة بين البيئة المغربية مشـخصة في [illegible] عقليتها العتيقة وظواهر تناقضها وتخلفها، وبين البيئة الإنجليزية وما يميزها من تحضر وتقدم.

[18] محمد شكري (من مواليد مارس 1935 بنواحي الناضور شمال المغرب) «الخبز الحافي»، سيرة ذاتيـــة روائية ([illegible] - 1956)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1982.

غنية ومتنوِّعة، وبنبرة يطبعها النقد والسُّخرية. وتنهض الكتابة عن الذّات بوصفها بحثا عن إعادة صياغة الكينونة، يبدأ بتعرية الأوهام وينتهي بتشييد منطقة جديـدة للكتابة من حيث هي أفق للمحتمل. في «دليل العنفوان» نوجد إذن بصدد نـصٍّ يهيمن فيه نداء الذّات المستعادة – والمتحرِّرة من الأوهام. ومن المصادفات الدالة، عدا ما تؤشِّر عليه بعض النصوص الروائية التي صدرت بعد سنة 1985 وبخاصـة «لعبة النسيان»، و«الفريق»، و«عين الفرس»، و«أحلام بقرة»، أقـــول مـــن المصادفات الدالة أن تشهد سنة 1989 صـــدور ســـيرتين: «أوراق» لعبـد الله العروي[19]، و«دليل العنفوان» لعبد القادر الشاوي. فالأولى تتَّخِذ من «إدريـس» وهو شخصيَّةٌ روائية متخيَّلة موضوعا للسِّيرة الذهنية، في حين تتَّخِذ الثانية مـــن «شخص المؤلِّف» الواقعي موضوعا لتخيُّلاتها. وفي ذلك ما يُرهِص بأن حقـــل الكتابة يقف على حافة مدار جديد.

[19] عبد الله العروي (من مواليد نوفمبر 1933 بأزمور قرب الدار البيضاء بـالمغرب) «*أوراق: سيرة إدريس الذهنية*»، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء 1989. وإدريس شخصية روائية متخيَّلـة تقوم بدور البطولة في روايتي «الغربة» (1971) و«اليتيم» (1978)، وهما معا مـــن تـــأليف عبـد الله العروي.

# خاتمـــــــــة:
## (استخلاصـــات وآفـــاق)

يمثّل هذا البحث مجرَّد مدخل لقراءة الخطاب الروائي المغاربي. إنه فضلا عن ذلك مجمل بمعنى أن هاجسه كان هو التحيين والتركيب، في محاولة للإمساك بوضع الخطاب الروائي المغاربي من زاوية واحدة محدَّدة تهمُّ جوانب التطوُّر والتحوُّل فيه، في مستوى النَّصِّ المفرد وفي مستوى المدار المشترك بين النُّصوص.

إنه مدخل مجمل لأنه يقدِّم صورة عن مشروع بحث أوسع هاجسه تشييد جماليةٍ وشعريةٍ للخطاب الروائي المغاربي قياسا إلى تاريخه وذاكرته ومرجعياته الثقافية والسياقية، وقياسا إلى نظيره عربيا وكونيا. جمالية وشعرية تُعنَيان بالخطاب الروائي في مختلف مكوِّناته البنيوية والدَّلالية. وفي تجاذباته بين التَّخييلي والمرجعي، الواقعي والمحتمل، الرَّصين والسَّاخر.

وفي انتظار استكمال تحليل تشكُّلات هذه الجمالية والشِّعرية، واستجماع عناصرها وإوالياتها الناظمة لها، والوقوف على أبعادها الثقافية والرَّمزية، نوجز استخلاصات البحث وآفاقه في الملحوظات الآتية:

*أولا:* إن نصوص المتن الروائي المدروس تؤكِّد، انطلاقا من الجوانب التي تمَّ تحليلها وتركيب مُكوِّناتها وخصائصها، أن الخطاب الروائي المغاربي قابلٌ لأن يُقرأً باعتباره سلسلة نصِّية دينامية متطوِّرة. فهذا الخطاب رغم حداثة سن تكوُّنه، مسكون بالتحوُّل، وبالبحث عن الخصوصيَّة والمغايرة. ثم إن مدارات التحوُّل وإوالياته تشمل بنيات الخطاب التَّخييلية والسَّردية والتَّعبيرية والتَّشخيصية والجمالية؛ وفي الخلاصات التالية ما يضيء شموليَّة هذا التَّحول:

**1** – فمادّة التّأليف الروائي تخلّت عن أن تكون استيحاء لما هـــو جـــادّ ورصين ومكتمل لكونه يجد أصله في تاريخ الحركــــة الوطنيـــة، أو في واقـــع الصراعات الاجتماعية المتناسلة بعد ذلك، أو في علاقة القرى بالمدن وما ينجـــم عن الانتقال والتروحٍ من مشاكل، أو في وضع المرأة في ظل قسرية المؤسّســـات الاجتماعية وعنف تخلفها. عوضٍ ذلك اتّجهت مادّة التأليف الروائـــي لتكـــون صدى للتجربة الخاصّة ولهموم الذات في أبعادهــــا الشّـــخصية والوجوديـــة، ولتساؤلاتها الإحراجية والشكوكية، ورغبتها الخبيئة في الارتياد والكشـــف. وفي ضوء انطلاق قريحة الشّخصية الروائية ومزاجها حيث يتمُّ تشـــخيص الحقيقـــة الاجتماعية. وهذا الأمر هو الذي يفسِّر التدخُّل العنيف للشّـــخصية والسّـــارد والمؤلّف أحيانا، والحضور الملحوظ للغة الاستيهام والبوح والمفارقات السّـــاخرة، وأسلوب الكشف عن التقنية حيث أصبحت الكتابة نفسها موضوعا أو مـــادّة للتأليف الروائي.

**2** – والبطل الذي فقد أو كاد وضعه الإشكالي أمسى مُوزّعا في بحثـــه ومغامرته بين تيمتي الموت والجنون، أو بين ازدواج الشخصية وبطولتها المقزّمـــة، وبين استيهامات الطفولة وخيالاتها، ومكنونات الذاكرة و«خيانات» التاريخ، أو خيباته، وبين خرافية الواقع وعجائبيته الأسطورية، وبين الملحمي المفجع والهـــزلي السّاخر. هذا البطل يحتمي لدى عبد الله العروي بنداء الفكر الحريص على تعقيل كيفية التعبير وتقنياته.

وفي كلّ هذه الصُّوَر يحرص الكتاب على إضفاء طابع التّخييـــــل حـــدّ الغموض والالتباس على تجربة الشُّعور أو الوُجود أو التّاريخ التي توجد في أصـــل مادّة التأليف الروائي؛ وعلى إظهار الشّغَف المبالغ فيه بالآنية والتغـــيُّر، وبـــالقلق والتوحُّد؛ وعلى انتهاك المحظور والمقدّس.

وتتفاعل داخل نصوص المتن المدروس زاويتا نظر يتـــمُّ مـــن خلالهمـــا الإصغاء والتقاط ذبذبات الذات والواقع وتَملمُلاتهما، توتُّرَاتِهما وانكســـاراتهما، [illegible]هما ولحمتهما، ما يتداعى منهما وما هو قيد المخاض أو التّشَكُّل: – زاويـــة [illegible] إليهما من تحت، من خلال المُهمَّش والمنسي والمقصي أو حتى من خـــلال حالة [illegible] [illegible]ية تنظر إليهما من فوق، من عالم البنيات والأنساق والسِّيَاقات [illegible] [illegible] والتي لها سلطة.

3 – وبتلازم مع هذا التبدُّل في مستوى القِصَّة ومادَّة التأليف، عرفت الأشكال الروائية انتقالا سريعا تطوَّرت في سياقه من واقعية نقدية أو طبيعية رمزية لتستقرَّ بعد ذلك عند ملامح واقعية جديدة ذات تلوينات متباينة، لكنها تلتقي كلها عند تيَّار التَّجريب الحداثي. فالسَّرد يتَّسم بالتصدُّع وبانفتاحه اللاَّنهائي، والحدود بين الأجناس الأدبية تقلَّصت وكادت تمَّحي، والسَّرد التراثي يعاد توظيفه بأسلوب خلاق يساهم إلى جانب بقية العوامل الأخرى في تخصيص الخطاب الروائي المغاربي، وفي استبدال الشكل القائم على الوحدة، بشكل دينامي يجد انسجامه النصي في التوالد والانفتاح والنِّسبية.

*ثانيا:* إن تحوُّلات الخطاب الروائي المغاربي ليست بدون مآزق، ذلك لأن النزوع التجريبي يصبح أحيانا عائقا أمام التطوُّر وأمام التلقِّي عندما يصبح الاشتغال على اللغة يساوي التضحية بالقصَّة أو الحكاية وبالشخصية وبالبناء. أليس في مسلك كهذا تضحية بالقارئ وبالمُتلقي، أي بمحيط النَّصّ نفسه؟. إن مسألة الغموض والالتباس وغياب المعنى أحيانا أو تلاشيه تجعل من أسئلة التَّلقِّي حاضرة بقوة في مجرى السِّياق الثقافي والتداولي لهذا الخطاب بالمغرب العربي.

*ثالثا:* تحولات الخطاب الروائي الناسجة لخصوصيته ومآزقه وحداثته تستمِدُّ مشروعيتها وتتغذَّى من سياق ثقافي وفكري عام. هذا السياق يتصل بما يميِّز حركة التأليف في حقول الفلسفة والتاريخ واللسانيات والإيديولوجيا من خصوبة وتفتُّح وتوجُّه نقدي، وما يطبع مناهج التفكير فيها من تساؤل وبحث وعقلانية، وما تتَّسمُ به الخلاصات والأبنية التي تصوغها من تنْسيب وتجذُّر في الزَّمان والمكان همَا سيكون في إمكانها أن تلتقي بما هو كوني وإنساني. إن عملية التماثل والاستمداد ذات الصِّبغَة الحوارية بين مختلف هذه الحقول تمثل أحد شروط تجاوز الإبداع الأدبي والفكري بالمغرب العربي لذاته ولحدوده اللسانية، وتأكيد قابليته للانخراط في الفضاء الكوني من موقع مغاير.

*رابعا:* وختاما، وفي ضوء هذه الاستخلاصات، نتساءل: ألا يوجد السَّرد الرِّوائي إذن، انطلاقا من هذا الوضع بصدد إنجاز نقلة جديدة يحقِّقُ فيها انزياحا ما عن عوالم الحكي السندبادي ذات البنية الدائرية والتي لا تتقدَّم إلا على أساس تكرارها لذاتها، واقترابا من عوالم السَّرد الدونكيشوطي في ذهابها إلى نقطة اللاعودة، وانخراطها في العالم بالرغم من كونه أوسع حجما من وعي البطل؟ ألا تمثل تيمة الجنون والهذيان، ومحاورة المؤلف والكتابة تخييليا، وتلوين المركزية اللغوية بالتَّشخِيص الإبداعي للغة التَّداول اليومي وللمُرَدَّدات الشعبية، والتفكير في الرواية بوصفها رواية مضادة، ألا يمثل ذلك إرهاصا بهذا التحوُّل ومسيرا في اتجاه ذلك الأفق؟ نكتفي الآن بإثارة هذه التساؤلات بما أن مدار الإجابة عنها يتعلق بمنحى آخر في التحليل وباتجاه آخر في البحث.

# ببليوغرافيا

## 1 – المتن الروائي المدروس:


الأعرج، واسيني، *نوار اللوز، تغرية صالح بن عامر الزوفري*، دار الحداثة، بيروت، 1983

*ما تبقى من سيرة لخضر حمروش*، دار الجرمق، دمشق، 1989.

برادة، محمد، *لعبة النسيان*، دار الأمان، الرباط، ط. 1، 1987.

بن هدوقة، عبد الحميد، *الجازية والدراويش*، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

بوجاه، صلاح الدين، *ملونة الاعترافات والأسرار*، سراس للنشر، تونس، 1985.

الحوار، فرج، *النفير والقيامة*: سراس للنشر، تونس، 1985.

خلاص، جيلالي، *حمائم الشفق*. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

الشاوي، عبد القادر، *دليل العنفوان*، الفنك، الدار البيضاء، 1989.

شغموم، الميلودي، *عين الفرس*، دار الأمان، الرباط، 1988.

العروي، عبد الله، *الفريق*، المركز الثقافي العربي، البيضاء / بيروت، 1986.

الفقيه، أحمد إبراهيم، *حقول الرماد*، المنشأة العامة للتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، 1985.

القروي، هشام، *ن*، ديميتير، تونس، 1983.

*أعمدة الجنون السبعة*، الدار العربية للكتاب، تونس – ليبيا، 1985.

المسعدي، محمود، *حدث أبو هريرة قال*، الدار التونسية للنشر، تونس، 1973.

المدايني، مصطفى، *الرحيل إلى الزمن الدامي*، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1981.

النالوتي، عروسية، *مراتيج*، سراس للنشر، تونس، 1985.

الهرادي، محمد، *أحلام بقرة*، دار الخطابي للنشر، الدار البيضاء، 1988..

وطار، الطاهر، *اللاز*، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط. 2، 1978.

*عرس بغل*، دار ابن رشد، بيروت، 1978، وروايات الهلال، عدد 441، القاهرة، مارس، 1988.

ولد عبد القادر، أحمد، *الأسماء المتغيرة*، دار الباحث، بيروت، 1981.

## 2 – المراجع العربية والمترجمة:

أركون، محمد، «الفضاء الاجتماعي والتاريخي للمغرب العربي»، ضمن كتاب: *وحدة المغرب العربي*، مركز دراسات الوحدة العربية، مركز الدراسات العربية المتوسطية، بيروت، يناير، 1987، ص. 32.

*ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة*، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، باريس، ط 2 1982.

أومليل، علي، *السلطة الثقافية والسلطة السياسية*، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1996.

باختين، ميخائيل، *الخطاب الروائي*، ترجمة وتقديم محمد برادة، دار الأمان، الرباط، 1987.

باختين، ميخائيل، *الملحمة والرواية*، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982.

باختين، ميخائيل، «مسألة النص»، ترجمة محمد علي مقلد، مجلة *الفكر العربي المعاصر*، ع. 36، خريف 1985.

بارت، رولان، *درس السيميولوجيا*، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

برادة، محمد، «أبعاد واقعية جديدة في رواية اليتيم»، ضمن كتاب *الرواية المغربية بين السيرة الذاتية واستيحاء الواقع*، منشورات جريدة الاتحاد الاشتراكي، الدار البيضاء، 1985.

بومعزة، بشير، «تأملات في المغرب العربي»، ضمن *كتاب وحدة المغرب العربي*، مركز دراسات الوحدة العربية ومركز الدراسات المتوسطية، بيروت، 1987.

بنجلون، عبد المجيد، *في الطفولة* (سيرة ذاتية)، مطبعة الأندلس، الدار البيضاء، المغرب، 1957.

**ابـن الشيخ**، جمال الديـن، «دراسة المتخيل العربي: المنهج وأسئلة النقـد»، حـوار أنجزه محمد برادة مع جمال الدين بن الشيخ، مجلـة المشـروع، ع. 10، 1988.

**ابن هشـام**، جمال الدين الأنصاري، ***مغني اللبيب عن كتب الأعاريب***، تحقيق مـازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، 1964.

**بيـرمـان**، مارشال، «الحداثة أمس واليوم وغدا»، ترجمة جابر عصفـور، مجلـة ***إبـداع*** (الهيئة العامة المصرية للكتاب)، ع. 4، أبريل 1991.

**تشيتشرين**، أ – ف ن، ***الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته***، ترجمـة حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، بدون تاريخ.

**التومـي**، محسـن، «تصور جغرافـي لوحدة المغرب العربـي»، ضمن كتـاب ***وحـدة المغرب العربي***، مركز دراسات الوحدة العربية ومركـز الدراسـات المتوسـطية، بيروت، 1987.

**تـودروروف**، تزيفيتان، ***مدخل إلى الأدب العجائبـي***، ترجمة الصديـق بوعـلام، تقديم محمد برادة، دار الكلام، الرباط، 1994.

**الجابـري**، محمد عابد، «فكرة المغرب العربي أثناء الكفاح من أجـل الاسـتقلال»، ضمن كتاب ***وحدة المغرب العربي***، مركز دراسات الوحدة العربية، مركـز الدراسات المتوسطية، بيروت، يناير، 1987.

**الجابـري**، محمد عابد، «الصراع الثقافي في المغـرب العربـي»، ضمـن كتـاب ***الثقافـة والمجتمع في المغرب العربي***. منشورات المجلس القومـي للثقافـة العربيـة، الرباط، 1992.

**جنيـت**، جيرار، ***مدخل لجامع النـص***. ترجمة عبد الرحمـان أيـوب، دار توبقـال للنشر، الدار البيضاء، ط. 1. 1985.

**الجورشـي**، صلاح الدين، «قراءة سريعة في الصراع الثقـافي في تونـس»، ضمـن ***كتاب الثقافـة والمجتمع في المغـرب العربي***، مركز دراسـات الوحـدة العربية ومركز الدراسات المتوسطية، بيروت، يناير، 1987.

**جوليـان**، شارل أندري، أفريقيا الشمالية تسير، ترجمة المنجلي سليم وآخرين، الـدار التونسية للنشر، تونس، 1976.

**الخطيبـي**، عبد الكبيـر، ***المغـرب العربـي وقضايـا الحداثـة***، منشـورات عكاظ، 1991.

**اللاهي**، محمد، ***التشخيص الأدبي للغة والمجتمع في رواية الفريق***، رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا، عمل مصفوف بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1993.

**الركيبي**، د. عبد الله، ***الفرنكوفونية مشرقا ومغربا***، دار النشر والتوزيع، بيروت، 1992

**زيما**، بيير، ***النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي***، ترجمة عايدة لطفي، مراجعة أمينة رشيد وسيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991.

زيولكوفسكي، تيودور، ***أبعاد الرواية الحديثة، نصوص ألمانية وقرائن أوروبية***، ترجمة. د إحسان عباس وبكر عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1 1994.

***عباس***، إحسان (جمع وتحقيق)، ***شعر الخوارج***، دار الثقافة، بيروت، ط 3 1974، ص. 35 – 36.

**العروي**، عبد الله، ***ثقافتنا في ضوء التاريخ***، دار التنوير والمركز الثقافي العربي، بيروت، 1983.

**العروي**، عبد الله، ***الإيديولوجيا العربية المعاصرة***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 1، 1995.

**العروي**، عبد الله، ***أوراق: سيرة إدريس الذهنية***، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1989.

**العروي**، عبد الله، «الأفق الروائي»، حوار بمجلة ***الكرمل***، العدد 11، 1984.

**العروي**، عبد الله، «المغرب العربي قضايا مستقبلية»، مجلة ***قضايا عربية***، ع. 10، فبراير 1975.

**غرانغيوم**، جلبير، ***اللغة والسلطة والمجتمع في المغرب العربي***، ترجمة محمد أسليم، الفارابي للنشر، مكناس، 1995.

**غنايم**، محمود، ***تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة***، دار الجليل، (بيروت)، دار الهدى (القاهرة)، 1993.

**الفاسي الفهري**، عبد القادر، «ملكة اللغة العربية ونموها في وضع الازدواج والتعدد»، ضمن كتاب ***قضايا استعمال اللغة العربية في المغرب***، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة «الندوات»، الرباط، نوفمبر 199[illegible].

**[illegible]**، [illegible]، ***الحركات الاستقلالية في المغرب العربي***، القاهرة، 1948.

**فـــــراي**، نورثرب، ***تشريح النقـــد***، ترجمة د. محمد عصفور، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 1991، ص. 350.

**فونطـيـــن**، جون، «تواصل أم قطيعة في الرواية التونسية؟» مجلة ***الموقف الأدبي***، ع. 173-174، سبتمبر/أكتوبر 1985.

**لوكـــاش**، جورج، ***نظرية الرواية***، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، ط 1، الرباط .

**المدنـــي**، عز الدين، ***الأدب التجريبـــي***، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1972.

**مـــــرتاض**، عـــبد المالك، «سلوك الشخصيات في اللاز (دراسة عبر الأمثال والمعتقدات الشعبية الواردة في الروايـــة)»، مجلة ***الحياة الثقافية*** (تونس)، ع 32، 1984.

**مستغـــانمـــي**، أحلام، ***ذاكرة الجسد*** (رواية)، دار الآداب، بيروت، 1993.

**المليـــح**، إدمونـــد عمران، «حياة حكاية لا حكاية حياة، ملاحظات حول السيرة الذاتـــية»، تعريب محمد برادة، ضمن كتاب: ***الرواية المغربية بين السيرة الذاتـــية واســـتيحاء الواقـــع***، مؤلف جماعي، منشورات جريدة الاتحاد الاشتراكي، 1985.

**مؤلـــف جـــمـــاعـــي**، ***موريتانـــيا: الثقافـــة والدولـــة والمجمع***، 1995مركز دراسات الوحدة العربيـــة، بيروت، 1996.

**الـــوزانـــي**، التهامـــي، «***الزاويـــة***» (سيرة ذاتية)، مطبعة الريف، تطوان، المغرب، 1942.

**اليـــبـــوري**، أحمـــد، ***دينامية النص الروائـــي***، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1993.

**اليـــبـــوري**، أحمـــد، مجلة ***الوحـــدة***، ع. 58/59، يوليوز/غشت، 1989، مجلة ***آفـــاق***، ع. 12، أكتوبر 1983، ص. 77.

## 2 – المـــراجـــع بالفرنسيـــة:

BAKHTINE, Mikaïl, *Esthétique de la création verbale*, éd. Gallimard, Paris, 1984.

«L'énoncé romanesque», in *Langages*, N° 2, décembre, 1968.

BERTRAND, Michel, *Langage romanesque et parole sculpturale, essais sur Claude Simon*, P.U.F., Paris, 1987.

BESSIER , Jean, «Hybrides romanesques, interdiscursivité et intelligibilité commune», in *Hybrides romanesques, fiction (1960-1985)*, P.U.F., 1988.

COHEN, Jonh, «Le comique et le poétique», in *Poétique*, N° 61, 1985.

COLLECTIF, *l'Etat du Maghreb*, sous la direction de Camille et Yves LACOSTE, ed. La découverte, Paris, 1991..

Fontaine, **Jean**, *20 ans de littérature tunisienne*, Maison Tunisienne de l'Edition, 1977

-Etudes de littérature tunisienne

Dar Annawras, Tunis, 1989

JARDON, Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Ed. De Boeck - Duculot, Bruxelles - Paris, Gemblaux, 1988.

JARDON, Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Ed. De Boeck - Duculot, Bruxelles, Paris, Gemblaux,

KRYSINSKI, Wladimir, *Carrefours de signes: essais sur le roman moderne*, Mouton, 1981.

«Entre la polyphonie topologique et le dialogisme dialectique», in *Hybrides romanesques fiction (1960-1985)*, P.U.F., 1988.

Fragments et fragmentation, le destin de la modernité et les pratiques romanesques», in N° Actes du XVIIIème congrès international de la philosophie, Montréal, Août, 1983.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman, essai*, Ed. Gallimard, 1986.

LACOSTE, Yves, «Géopolitique du Maghreb», in *Maghreb, Peuples et civilisations*, ed. La découverte, Paris, 1995, p. 13.

SULEIMANE, R. Suzanne, *Roman à thèse*, P.U.F., Paris, 1983

TABAI, Alia, «Littérature tunisienne des années 80, La mort et ses versions», in *IBLA*, 1987, t. 50, 160, pp. 269-297.

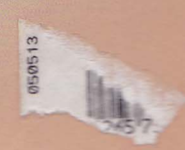
THOMSON, Clive, «Problèmes théoriques de la parodie», in *Etudes littéraires*, N° 1, Université Lavale, Québec, 1986.

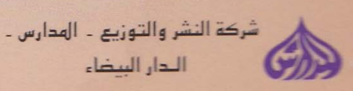
ZIMA, Pierre, «Les mécanismes discursifs de l'idéologie, in *Revue de l'Institut de Sociologie*, Bruxelles, N° 4, 1981.

# المحتوى

إن أهم ما يثير الانتباه في الثقافة المغاربية راهنا، هو هذا التغير في الحساسية الأدبية لدى المبدع والمتلقي على السواء، حيث أصبحت أشكال التعبير القصصي والروائي ذات حضور أقوى مما كانت عليه، بعدما ظل الشعر والنقد المرتبط به طوال عصور، يكاد يحتل وحده هذا الموقع. فقد شهدت الثمانينيات وقبلها السبعينيات إلى حد ما، في مجالي القصة والرواية تراكما كميا لا ينكر، وليس بدون دلالة: هذا التراكم استتبع اتساع الإقبال عليهما، والاهتمام بهما قراءة ونقدا في مستوى الملتقيات الثقافية والأدبية، وفي مستوى الدراسة والبحث الجامعيين؛ وعدا الذين لم ينشروا قبل الثمانينيات،ودَشَّنُوا حياتهم التأليفية بالرواية هناك الأدباء الذين انتقلوا من كتابة المسرح أو القصة والنقد إلى كتابة الرواية، أو زاوجوا بين الرواية وبعض هذه الأجناس الأدبية. يضاف إلى ذلك ما يميز الجملة الشعرية في القصائد والأعمال الشعرية ذات القيمة التمثيلية،من نزوع نحو الصوغ الحكائي للعبارة، مع ميل واضح نحو التفاصيل، ونحو الكلام اليومي أحيانا، ونحو بناء الموقف الشعري بناء دراميا مُتوتّرا أو دائريا مغلقا...







شركة النشر والتوزيع - المدارس -
الدار البيضاء